TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL MESAJLAR EKSENİNDE DİN ALGISI

Yüksek Lisans Tezi

Şükrü ÖZÜBEK

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL MESAJLAR EKSENİNDE DİN ALGISI

Yüksek Lisans Tezi

Şükrü ÖZÜBEK

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Selman YILMAZ

Ankara, 2022

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

FELSEFE VE DİN BİLİMLERİ ANABİLİM DALI

DİN SOSYOLOJİSİ BİLİM DALI

TÜRK SİNEMASINDA TOPLUMSAL MESAJLAR EKSENİNDE DİN ALGISI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı

Doç. Dr. Selman YILMAZ

TEZ JÜRİSİ ÜYELERİ

Adı ve Soyadı	**İmzası**
1- Doç. Dr. Selman YILMAZ	
2- Prof. Dr. İhsan ÇAPCIOĞLU	
3- Prof. Dr. Filiz ERDEMİR GÖZE	

Tez Savunması Tarihi

16.05.2022

T.C
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Doç. Dr. Selman YILMAZ danışmanlığında hazırladığım "Türk Sinemasında Toplumsal Mesajlar Ekseninde Din Algısı (Ankara.2022)" adlı yüksek lisans tezimdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallarına uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul edeceğimi beyan ederim.

Tarih:
Şükrü ÖZÜBEK

İÇİNDEKİLER



TABLOLAR LİSTESİ

GÖRSELLER LİSTESİ

GRAFİKLER LİSTESİ

KISALTMALAR

ABD : Amerika Birleşik Devletleri

b. : (ibn) Oğul

bkz. : Bakınız

Çev. : Çeviren

Der. : Derleyen

DİB : Diyanet İşleri Başkanlığı

Dir. : (Director) Yönetmen

DNA : Deoksiribonükleikasit (organizmanın kalıtsal karakterini belirleyen genetik kod)

DVD : Digital Versatile Disc

Ed. : Editör

Eds. : Editörler

Hz. : Hazreti

IŞİD : Irak ve Şam İslam Devleti

MAK : Muharebe Arama Kurtarma

s. : Sayfa

ss. : Sayfa sayıları

t.b : Tarih Belirtilmemiş

TDV : Türkiye Diyanet Vakfı

TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

TÜİK : Türkiye İstatistik Kurumu

TV : Televizyon

vb. : ve benzeri

vd. : ve diğerleri

vs. : ve saire

ÖNSÖZ

İnsanlık tarihi kadar eski, toplumların gelenek ve örflerini şekillendiren, soru, sorun ve beklentilerine cevap vererek bireylerin manevi ihtiyaçlarını gideren din olgusunun günümüzde gittikçe merkezî konumunu kaybettiği, yaşamsal pratikleri oluşturmada başvuru kaynağı olamadığı, motivasyon, ilgi ve yönelimleri düzenlemede referans alınmadığı ve kamusal alanda yavaş yavaş gözden kaybolduğu konularındaki endişelerin arttığı görülmektedir.

Yaşamların seküler bağlamlarla inşa edilmeye başlandığı bu süreçte din, düşünsel ve eylemsel açıdan bir tercih unsuru haline gelerek netliğini ve nüfuzunu yitirebilmekte, dinî yaşantı bireysel sınırlar dahilinde kalarak cemaat olgusunun mümkün kıldığı birliktelik duygusu çözülebilmekte ancak din belirli zaman dilimlerinde, özel ve önemli törensel uygulamalarda ve yerleşik hale gelmiş sözel ifadelerde belirginleşebilmektedir.

İcat edilişinden bu yana belirli düşünce kalıplarını aşılayarak insanları yönlendirmede, mevcut değerleri yapı-bozumuna uğratarak yeni prensipler ve ahlaki normlar oluşturmada önemli başarılar elde eden sinemanın birey ve topluma yönelik tutum belirleyici fonksiyonu, içeriğinin dinî hükümlerle kesişimi, dinî ileti ve söylemlerin estetik olarak aktarımı, dinî öğelerin filmlerde ele alınış biçimi vb. hususlar açısından din ile de bir ilişki içerisinde olduğu söylenebilir.

Bu çalışma farklı hayat hikayelerinin anlatılar halinde aktarıldığı sinema filmlerindeki gündelik yaşamlarda dinin ne derece gündemde olduğunu, yaşamsal pratikler arasında dinî emirlerin ihlal edilip edilmediğini ve dinî yaşantının hangi ölçüde belirgin olduğunu anlamaya çalışarak sanatın toplumun aynası olmasından hareketle dinin toplumsal yaşantı içerisindeki mevcudiyeti, hakimiyeti ve tercih düzeyi hakkında genel, kapsayıcı ve tutarlı yargılara ulaşma gayretindedir.

Bu araştırmanın gerçekleştirilmesinde önemli katkı sağlayan; bilgisi, donanımı, yapıcı eleştirileri ve teşvikleriyle çalışmayı yönlendiren değerli danışmanım Doç. Dr. Selman YILMAZ'a, isteğim üzerine makalesini gönderme nezaketinde bulunan Sayın Atilla DORSAY'a, son okumaları yaparak eleştirileri ve tavsiyeleri ile ciddi katkı sağlayan kıymetli ablam Mehtap ÇOBAN'a, desteğini daima yanımda hissettiğim değerli ağabeyim Kadir ÖZÜBEK ve biricik anne ve babama saygı ve şükranlarımı sunarım.

Şükrü ÖZÜBEK

Ankara, 2022

GİRİŞ

Tarih sahnesine çıkışından bu yana yeryüzünde kalıcı olmanın yollarını arayan insanoğlu, bu arzusunu sanat eserleri aracılığı ile gerçekleştirmeye çalışmıştır. İcra ettiği sanat eserleriyle ölümsüzlüğü yakalamaya çalışan insanlar; mağara duvarlarına şekiller çizmiş, mimari eserler inşa etmiş, müzik notalarıyla duygularını betimlemiş ve kitaplar yazarak düşüncelerini aktarmıştır.

Kalıcı olma arzusu genç bir sanat dalı olmasına rağmen en etkili bir şekilde sinemada belirmiş ve insanoğlu sinema sayesinde zamana nispeten de olsa hükmetme şansı elde ederek dondurulmuş zaman blokları içerisinde gerçekliği en net haliyle geleceğe aktarabilmeyi başarmıştır.

Gerçekliği yansıtabilmesi, inşa edebilmesi veya üretebilmesiyle diğer tüm sanat formlarını bünyesinde barındırabilen sinema yalnızca hikâye anlatmamakta; bireysel düşünceleri, toplumsal ilişkileri, kültürel değerleri ve evrensel prensipleri de aktarmaktadır. Bu aktarımda kişisel fikirler, toplumsal uygulamalar ve ideolojik tutumlar hariç tutulmamakta ve tüm sanat eserlerinde olduğu gibi sinema eserleri de sinema yaratıcısının içinde yaşadığı toplumdan izler taşımaktadır. Bu bağlamda sinema eserlerinin toplumla, toplumsal yapıyla, toplumsal norm ve içtimai ilişkilerle dolayısıyla sosyoloji ile yakından bir bağlantısı vardır.

İnsanın, çevresinde şahit olduklarının, algıladıklarının, öğrendiklerinin, tecrübelerinin hülasa toplumsal gerçekliğin bir ifade yöntemi olan sinema ile insanın, çevresindeki olan biteni anlamlandırma, hüküm ve prensip düzenlemeleriyle toplumsal değişmelere yön verme gereksiniminden doğan toplumbilimin yakın bir birlikteliği bulunmaktadır. Herhangi bir kültürel yapıt kendisini çevreleyen toplumsal, siyasal, tarihsel, ideolojik ve ekonomik koşullardan ayrı düşünülemez ve sinema toplumbiliminin temel gayesi, toplumsal yapı ile sinema arasındaki bağımlı ilişkiler sürecini tetkik

etmektir (Güçhan, 1993). Tüketim olgusunun endüstriyel ürünler vasıtasıyla aktarımı, pazarlama teknikleri açısından ürün yerleştirme, egemen düşüncelerin iletimi, popüler kültür ve kitle kültürü mekanizmasına içkinlik, toplumsal cinsiyet olgusu, şiddetin tezahürü ve yeniden üretimi gibi konular sinema-toplumbilim ilişkisi kapsamında yer alan konulardan bazılarıdır.

Her seferinde farklı seyircileri bir araya getirdiğinden dolayı sinemaya gitmek toplumsallaştırıcı bir eylemdir. Bireyler filmleri kendi deneyimlerine ve özel seyir zevklerine göre tecrübe etse de film gösteriminden sonra seyredilenleri, konuyu, yıldızları vb. konuşmak filmi izlememiş olanların katılamayacağı toplumsal bir faaliyettir. Belki de Durkheim'ın (2005, s. 27) bahsettiği, ilkel toplumların kitle halinde yaptığı faaliyetlere kolektif düşüncenin bir bütünü olarak ruh veren ayinsel ve büyüsel atmosferin bir benzeri de sinema tutkunu insanları bir araya getirmektedir ve burada amaç vakit öldürme ya da eğlenmenin yanı sıra sinemanın entelektüel hazzına da erişme arzusudur (Güçhan, 1993).

Günümüz dünyasında dijitalleşmenin yaygınlaşmasıyla birlikte mevcut sosyo-kültürel ve sosyo-ekonomik yapılar da dönüşüme uğramış, kitleler hareketlerini bu dönüşüme uygun bir şekilde dizayn ederek yeni düzene adaptasyon sağlamıştır. İnsanlar yüz yüze iletişimin yanı sıra sanal etkileşimler de kurmaya, reel eğlencelerle birlikte sanal eğlencelere de katılım sağlamaya başlamıştır. Yeni medya teknolojilerinin sunduğu sanal gerçeklik gözlükleri ve 360 kamera teknolojisi ile bireylerin gerçeklik algısı değişmiş ve oluşturulan üç boyutlu sanal gerçeklik evreni, bireylere gerçeğin tüm verilerine sahip fakat gerçek olmayan (Önk, 2009, s. 202) bir simülasyon ortamı sunmuştur (Özdemir, 2019).

Baudrillard simülasyonu, "bir köken ya da gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesi" (2011, s. 14) olarak tanımlamakta ve "benzerlik ilkesi üzerinden şeylerin yerini alan imajlara" göndermede bulunmaktadır (Pawlett, 2007, aktaran Gümüş,

2019, s. 15). Ona göre modern dünyanın bireyleri kitle iletişim araçları vasıtasıyla gerçeklikten koparak sanala hapsolmuştur. Baudrillard'ın (2011, s. 57) temellerini attığı simülasyon kuramına göre medya, gerçeği hipergerçeğe (simülasyon) dönüştüren genetik bir koda benzemektedir. Genetiği değiştirilmiş organizmaların bireylerin yaşamına sızması gibi, yeni medya teknolojileri de yaşamda görünürlük kazanarak gerçeklik kavramını değişime uğratmıştır. Simülasyon evrenine medya alanında geçildiği fikrinde olan Baudrillard (2011, s. 59), gerçekliğin artık ortadan kalktığını ve "aslı yerine göstergeleri konulmuş gerçeklerle" (Baudrillard, 2011, s. 15) örülü bir simülasyon çağına girildiğini düşünmektedir. Bu simülasyon evreninde Tanrı da sadece bir gösterge olarak kendine yer bulabilmektedir (Gümüş, 2019, s. 15).

Simülasyonun yaşamımıza egemen olmaya başladığını düşünen Baudrillard'a (2011, s. 69) göre simülasyon evreninde kitle iletişim araçlarının ve medyanın önemli işlevleri bulunmaktadır (Şah, 2015, s. 15). Bu evrende medya pratikleri uzam ve zaman duyularımızı yeni baştan inşa etmiştir ve 'gerçeğin' yerini, kitle iletişim araçlarından yayımı sağlanan imge ve göstergeler almıştır (Sarup, 2004, ss. 234-235).

Simülasyon çağında sinemanın "yitirilmiş bir nesne olarak kendi kendisi tarafından büyülenmiş" (2011, s. 77) olduğunu ve özgünlüğünü kaybettiğini düşünen Baudrillard, bu ifadesiyle sinemanın kendi içinde mevcut olan simülasyon etkisine atıfta bulunmaktadır (Özdemir, 2019, s. 59). O, imgelerden oluşan ve büyüsünü hâlâ bütünüyle yitirmemiş bir sanat olan sinemanın gücünün, askeri ve sınai araçların ve hükümetlerin gücüne eşit hatta onlardan daha üstün olduğunu iddia etmektedir (Baudrillard, 2011, s. 92). Ona göre "ayna işlevi gören canlı ve çarpıcı bir tasvir" (Baudrillard, 2011, s. 77) olan sinema, hakikati tüm aleladeliği, tüm çıplaklığı ve can sıkıcılığıyla vermesi ve tekniğin de sağladığı kendine güven duygusuyla gerçeğin kendisi haline gelebilmiştir.

Baudrillard, sinemadaki imge ile sanal görüntüyü birbirinden ayırmakta ve imgenin yarattığı yaratıcı yanılsamanın sanal görüntüde olmadığını düşünmektedir. Çünkü ona göre sanal görüntü üç boyutlu gerçekçi bir imgeyi yeniden yaratarak hipergerçek kılmakta, kusursuz bir yanılsama içerdiğinden gerçekliğin yerini tutmakta ve gerçekliğin yeniden üretimini gerçekleştirmektedir. Sanal görüntünün gerçekliği ayağa düşürdüğü fikrinde olan Baudrillard'a göre ekranları ve perdeleri çoğaltmaktan ibaret bir modern yanılsamanın egemen olduğu simülasyon çağındaki sinema ne ima ne de yanılsama tanımakta; her şeyi 'hiperteknik, hiperetkili, hipergörünür' bir düzeyde birbirine bağlamaktadır (Baudrillard, 2010, ss. 28-31).

Sinema, insan gözüne temas ettikten sonra ise çerçeve ortadan kaybolmakta, zaman ve uzamda nispeten sabit olan insan, sinema filmlerindeki gerçeküstü yanılsamalarla yaratılan sembolik gerçekliği kabullenerek benliğini bu kabuller doğrultusunda şekillendirebilmektedir (Gümüş, 2019, s. 10). Mead'e göre benlik, sembolik etkileşim ve dil sayesinde gelişen etkileşimli sosyal bir fenomendir. Birey sosyalleşme sürecinde kendisini diğer bireylerin perspektifinden değerlendirmekte ve sosyal etkileşim içerisinde işittiği, gördüğü ve duyumsadığı semboller (bkz. Kızıl, 2018, s. 1308) aracılığıyla eylemlerini şekillendirmektedir. Bu süreç aynı zamanda kişilik ve toplumun iç içe geçmesi için önemli bir vazife işlevi görmektedir. Mead'e göre, toplum tarafından şekillendirilen sosyal benlik, toplumsallaşmış olan bireyin davranışlarına rehberlik etmekte ve bireyin bilinci üzerinde başkalarının etkisini yansıtmaktadır (Wallace ve Wolf, 2004, aktaran Çoştu, 2009a, s. 127).

Benzer düşüncelere sahip olan Charles H. Cooley'in ayna-benlik kavramına göre birey eylemlerini diğer şahısların reaksiyonuna göre yeni baştan düzenlemektedir ve böylece birey kendi hakkında bir öz benlik tasavvuru inşa ederek ötekinin rolünü almaktadır (bkz. Kınağ, 2018, ss. 53-54; Çoştu, 2009a, s. 128). Yani toplumsallaşma sürecinde birey kendisini başkaları üzerinden düşünerek bir düşünümsellik (Ritzer ve

Stepnisky, 2013, s. 52) gerçekleştirmekte ve benliğini onanmış eylemlerle inşa etmektedir. Toplumsallaştırıcı bir eylem olarak sinemada film izleme edimini gerçekleştiren bireyler filmlerle üretilen toplumsal gerçekliklere de bigâne kalamamaktadır. Dolayısı ile seyirciler sahnede/ekranda yer alan karakterin davranışlarının yankılarını sahnedeki diğer insanların üzerinden tecrübe ederek öz benliğine yansıtmakta ve böylece gerçek hayatta hangi tavır ve tutumlara sahip olması gerektiği öğretisiyle eylemlerini şekillendirmektedir.

Kendiliğinden sosyal bir söyleme sahip olduğu için sinemanın temelde toplumsal olduğunu düşünen Ryan (2015) ise sinemanın sosyal söylemleri kullandığını ve bu söylemleri yeniden ürettiğini belirtir. Filmlerde yaratılan anlamın, mevcut sosyal sistemlere ve egemen düşüncelere sahip unsurlardan oluşturulduğu için söylem niteliği taşıdığını düşünen Ryan, olumsuz olarak değerlendirilebilen bir figürün film söyleminde bir kahraman değeri kazanabileceğini söyler. Filmler, toplumsal gereklilikleri, ayrıcalıklı değerleri ve doğru davranış biçimlerini, ürettiği söylemler aracılığıyla seyircilere aktarmaktadır. Sosyal değerler filmlerdeki temsiller vasıtası ile yeniden kodlanarak şekillendirilmekte ve böylelikle izleyicilerde bir sosyal dönüşüm etkisi yaratılmaktadır. Dolayısıyla filmin bizzat kendisi ve film seyretme edimi kültürel değer üretim bağlamında toplumsal bir nitelik kazanmaktadır.

Güçhan (1993) da Ryan ile benzer düşüncelere sahiptir; ona göre sinemanın içeriği, toplumun mevcut inançlarını, ilgi alanlarını, tutum ve değerlerini yansıtmaktadır ve toplumun hâkim ideolojisi filmlerde sunularak güçlendirilmektedir. Ayrıca Güçhan'a göre sinema yaratıcısı, tecrübe ve gözlemlerini bir değerlendirme süzgecinden geçirmekte, onlara kişisel dünya görüşlerini, fikir ve yorumlarını da ekleyerek sanatsal bir yetkinlikle tüketicilerine aktarmaktadır. Sinema yaratıcısının da içinde yaşadığı toplumun bir ferdi olduğu düşünüldüğünde, seslendiği kitle ile nefes aldığı toplum

arasında karşılıklı bir etkileşim bulunduğu ve dolayısıyla sinema eserlerinin kendiliğinden toplumsal nitelikler taşıdığı söylenebilir.

Günümüz dünyasında yaşanan değişimlerle birlikte sosyal etkileşimlerin yanı sıra yaşamsal pratikler de değişmiş; eğlencenin niteliği, mekânı, süresi ve seyir zevkleri de farklılaşmıştır. Meşguliyetlerinden dolayı vakit kısıtlılığı yaşayan insanlar, kendilerine kalan özel zaman dilimlerini daha konforlu ve efektif bir şekilde kullanmak için az emek gerektiren alternatif kanallara ve yeni medyaya yönelmiştir. Yeni medya kavramı, bilgisayar, internet ve medya teknolojilerini içeren etkileşimli, kapsamlı ve komplike dijital ortamı ifade eden bir kavramdır ve yeni medya geleneksel iletişim ağını kökten değiştirmiştir (bkz. Aydoğan ve Kırık, 2012). Yeni iletişim teknolojileri, sanat yapıtları dahil tüm kültürel ürünlerin dijitalize olmasını sağlayarak onları daha geniş bir dolaşım ağına katmıştır (Başlar, 2013). Dolayısıyla yeni medya, Netflix, Blu TV, beIN CONNECT, Amazon Prime, Apple TV+, HBO Max, Google Play, Mubi, D-Smart GO, Exxen vb. dijital platformlar aracılığı ile internet üzerinden online film izleme erişimini sağlamış ve salon-dışı izlemeyi yaygınlaştırmıştır.

Film izlemenin internete ve medyaya entegre olması, sinemayı günlük bir eğlenceye ve tüketimi kolay sıradan bir pratiğe dönüştürmüştür. İzleyiciler açısından filmi sinemada izleme tercihindeki en önemli etkenlerden biri; filmin kişisel beğenileri doğrultusunda ‘nitelikli’ olmasıdır. Seyircileri, sinema dışında film izleme deneyimine sevk eden en önemli faktör ise, araç ve içeriği kontrol edebilme imkânıdır. Dijital platformlar üzerinden film izleme pratiği, kullanıcılara, içeriği durdurma, geri sarma-ileri alma, izlemeyi erteleme ve akıllı hafıza ile kalınan yerden devam etme gibi imkânlar sunduğu için daha fazla tercih edilmektedir (Anadolu, 2020, ss. 245-249).

Tablo 1

Yıllara Göre Gösterime Giren Yerli Yeni Film ve Seyirci Sayıları

Yıl	Gösterime Giren Yerli Yeni Film Sayısı	Toplam Yerli Film Seyircisi Sayısı
2001	17	3.289.438
2002	9	2.079.671
2003	16	2.923.286
2004	18	6.657.156
2005	27	6.795.791
2006	34	10.838.617
2007	40	7.712.626
2008	50	16.166.153
2009	69	15.220.249
2010	65	17.996.023
2011	70	17.954.808
2012	61	18.235.611
2013	86	24.963.870
2014	109	30.994.840
2015	138	31.661.600
2016	138	28.834.409
2017	148	37.904.091
2018	176	39.195.881
2019	148	32.331.764
2020	58	13.255.849
2021	*78	*2.900.000

Kaynaklar: Akıncı, 2020; *Box Office Türkiye, 2022; TÜİK, 2021; Yavuz, 2020.

Tablo 1'de çeşitli kaynaklardan toplanan verilerle yıl bazında gösterime giren yerli yeni film sayısı ve TÜİK'ten alınan verilerle yıl bazında yerli yapımları sinema salonunda izleyen seyirci sayısı gösterilmiştir. Tablodan elde edilen verilere göre 2000 yılından itibaren sinemada film izleme oranlarının gittikçe artma eğiliminde olduğu ve

2018 yılında 39 milyonu aşkın seyirci ile zirve yaptıktan sonra 2019'da önemli bir düşüş yaşadığı, 2020-2021 senelerinde ise ortaya çıkan COVID-19 pandemisi ile birlikte alınan kısıtlama kararlarının da etkisiyle seyirci sayısının oldukça azaldığı görülmektedir.

Dünya genelinde 200 milyonu aşkın abonesi bulunan Netflix'in (Box Office Türkiye, 2021) Türkiye'deki abonesi sayısı 3 milyonun üzerindedir (İçözü, 2020; Doğan, 2021). Netflix'in yanı sıra Türkiye'de önemli bir pazara sahip diğer video akış platformları arasında Blu TV, Amazon Prime Video ve MUBİ yer almaktadır (bkz. Erdoğan, 2021). Bu aboneliklerin en azından aile bireyleriyle paylaşıldığı düşünüldüğünde söz konusu platformlara erişimin genişliği dikkat çekicidir. Buradan hareketle sinema filmlerinin yalnızca sinema salonlarında izlenmediği; ücretli dijital platformların yanı sıra illegal internet siteleri ve torrent gibi uygulamalar aracılığıyla da filmlere erişilebildiği düşünüldüğünde Tablo 1'de yer alan sayıların çok daha yüksek olduğu söylenebilir.

Sinema filmlerinin izleyiciler üzerinde bıraktığı çeşitli düzeydeki etkiler de önem arz etmektedir. Göker'in (2018) yaptığı alan araştırmasına göre seyirciler filmlerin ruh hallerini etkilediğini ve hayata bakışını değiştirdiğini söylemişlerdir. Ayrıca araştırmada, izlenen filmlerin sıklığı arttıkça filmlerde yer alan karakterlerden daha fazla etkilenildiği ve onlarla daha fazla özdeşleşme gerçekleştirildiği tespit edilmiştir. Dolaysıyla film izleme deneyiminin sonunda seyircinin değişim geçirdiği, filmle birlikte dönüştüğü ve filmdeki anlam ile bütünleştiği söylenebilir (Kılıç, 2018, s. 328).

ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Görünen nesneler dünyasını tasvir etmenin kültürden kültüre değişen çeşitli formları bulunmaktadır ve sinema bunlardan sadece birisidir. Sinemanın en temel aracı olan kamera gözün yerini tutarak belli bir perspektiften olay akışını görmekte,

kaydetmekte ve insanlara aktarmaktadır (Erdoğan 1992, s. 21). Gerçekleşen bu aktarım sırasında bilinçsizce hareket edilmemekte; imgesel veriler özenle seçilerek oluşturulmakta, belirli işaretler sistemi ile görüntülere anlam yüklenmekte ve bu anlam çekim açıları, çekim planları ve müzik gibi yardımcı araçlarla zenginleştirilmektedir.

Sinema filmleri aracılığı ile belirli bir kültür formunun, ahlakın, felsefenin, bir kelimeyle ideolojinin inşa edildiği, yeniden üretildiği ya da tekrar edildiği söylenebilir. Bu inşa ile insanların nereye bakması, nasıl bakması ve ne görmesi gerektiği aşılanmaktadır. Bu bağlamda dinsel bir alt metin içermeyen sinema filmlerinde dinin ne kadar hayat bulduğu, filmlerdeki karakterlerin ilgi, yönelim, arzu, ümit ve beklentilerini dizayn etmede ve yaşamlarını şekillendirmede hangi değerler ekseninde tercihlerde bulunduğu ve toplumsal etkileşim sağlayıcı bir unsur olarak sinemanın seküler/dinsel ayrımındaki sunumları araştırma probleminin özünü oluşturmaktadır ve dolayısıyla araştırma, sinemasal gündelik yaşamda dinin referans alınma derecesini tespit etmeye çalışmaktadır. Sinemanın bir sanat olarak önemi, sinema-sosyoloji ilişkisi bağlamında sinemanın endüstriyel boyutu; popüler kültür ürünleri ve kapitalist öğelerle ilişkisi, filmlerde yer alan ideolojik mesajlar ve kültürel aktarım gibi sosyolojik meseleler de araştırmanın teorik konuları arasındadır. Bu bağlamda Türk sinemasının dine, dindarlara, dinî ve ahlaki değerlere karşı tutumu nasıldır? Filmlerde yer alan dinî öğeler gündelik yaşamın bir gerçekliği olarak mı sunulmaktadır? Örnekleme alınan filmlerde dinî emir, ilke ve değerlerle örtüşen davranışlar yer almakta mıdır? Film karakterlerinin kullandığı dinî referanslı ifadeler kültürel bir alışkanlıktan mı kaynaklanmaktadır? Sinema İslamofobi algısını beslemekte midir? Filmlerde din adamı karakterlerinin birer mizah unsuru olarak kullanılması din eğitimi önünde bir engel midir? şeklindeki sorular bu çalışmanın alt problemleri arasında yer almaktadır.

Sinema ve din ilişkisi konusunda literatürde pek fazla bir çalışma bulunmamaktadır. Özellikle imgelem aracılığıyla gerçekliği baştan inşa etmesi ya da

yeniden üretmesi bağlamında filmlerde yer alan mesajların dinî değerleri ne seviyede destekliyor olduğu, dinî değerleri zedeleyip zedelemediği ve din olgusunun filmlerde hangi ölçüde referans kaynağı olduğu bizzat filmler üzerinden araştırılması gereken bir konudur.

ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

19. yüzyılın sonlarına doğru Lumiere kardeşler, keşfettikleri sinemanın ilk gösterimlerine başlamış ve gösterimlerin birinde, hızlı ve hareketli görüntüler karşısında hayrete düşen seyircilerden biri yanındakine, "işte bu, evrensel dilin icadı" demiştir (Erdoğan, 1992, s. 22). Çağımızın etkili medya araçlarından biri olmayı sürdüren sinema, medya ve iletişim bağlamında ele alındığında ışık, çerçeve, açı, kostüm, dekor, kurgu gibi kendine ait işaretler sistemini kullanarak toplumla ilişki kuran, topluma şekil veren ve yaşam tasavvuru oluşturabilen bir sanattır.

Gündelik yaşam aktiviteleri arasında; bir boş zaman pratiği, beğenilen oyuncuyu izleme gayesi yahut bilinmeyeni tecrübe etme hevesi gibi muhtelif nedenlerle sinemada film izlemeyi tercih eden insanlar, yeni medya teknolojileri ile birlikte filmleri artık diledikleri zamanda izleme imkânına kavuşmuştur. Tüketim sıklığı artan sinema filmlerinin böylelikle insanlar üzerindeki etki ve hakimiyeti de genişlemiştir. Kapsamlı aşamalardan geçerek ve büyük emek verilerek seyirciye ulaşan filmler sadece endüstriyel ürünler olmalarıyla değil verdiği mesajlarıyla ve anlatım tarzıyla da önem teşkil etmektedir.

Günümüzde teknolojik ilerlemelerin yardımıyla sinemanın anlatım olanakları geniş bir alana yayılmıştır. Gelişen kameralar, üç boyutlu görüntüler ve bilgisayar edit programları sayesinde oluşturulan yapımlarla seyirci deneyimi daha tatmin edici

boyutlara ulaşmıştır. Gelişen teknolojilerin sinema filmlerinde aktif kullanımı sinemayı daima diri ve taze tutmuştur.

Kamera, yapısı gereği hareket imkanına sahiptir ve dinamik görüntüler yardımıyla gerçeklik duygusu yaratmakla kalmamakta aynı zamanda gerçekliği algılama biçimini de tayin etmektedir. Kameranın çevrinme hareketleri, insan kafasının dönme hareketlerini andırmaktadır. Bu sayede sinema salonundaki yahut ekran karşısındaki seyirci, kameranın hareketlerini izlerken zihninde de kafasını çevirmektedir (Erdoğan, 1992, s. 50). Böylelikle daha karakterlerle özdeşim kurma aşamasına geçmeden evvel salt kamerayla yani görüntünün kendisiyle özdeşim kuran izleyici kameranın göstereceklerine karşı açık hale gelmekte; filme kendini kaptırdığında ise kamera aracılığıyla baktığını unutmakta ve film kahramanının ahlaki değerleri dahil tüm benliğini sahiplenerek onunla özdeşleşmektedir.

Anlatım tarzı, söylem ve mesajlarıyla toplumsal kabul edilen sinema eserlerinin özü itibari ile toplumsal olan; geleneği, kültürü ve yaşam tarzlarını şekillendiren din olgusundan da bağımsız olamayacağı söylenebilir. Birçok filmde din, sinema yaratıcısının tercihleriyle yahut tercih etmedikleriyle gündemdedir. Konunun derinliği ve işleniş biçimi, odaklanılan durumların muhteviyatı, detayların deseni ve dokusu filmde din olgusunun mevcudiyeti bağlamında önem arz etmektedir.

Bu araştırma toplumsal mesajlar ekseninde sinema-din ilişkisinin kapsamını ve sınırlarını örnek filmler üzerinden belirlemeyi amaçlamaktadır. Araştırmanın temel amacı; bireysel sorunları, toplumsal yapıyı, iletişim ve etkileşim temelinde yaşam pratiklerini ve kişisel, sosyal ve kurumsal ilişkileri; eleştirerek, yorumlayarak yahut överek anlatabilen sinema filmlerinin bu anlatım esnasında toplumsal yapının bir dinamiği olan, düşüncelere ve eylemlere yön vererek bir değerler manzumesi oluşturan din olgusunu referans alıp almadığını tespit etmektir. Araştırmanın gündeminde tebliğ ve

irşat amacı taşıyan ya da taşıma ihtimali bulunan filmler değil sıradan olayları öyküleyerek anlatan ve temelde dinî bir mesaj verme kaygısı bulunmayan filmler yer almaktadır.

KAPSAM VE SINIRLILIKLAR

Bu araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Sinemanın doğuşu, tarihi, teknik ve sanatsal yönü ve sinemada anlam yaratma, sinema-toplumbilim ilişkisi bağlamında; sinemada popüler kültür öğelerinin ele alınış biçimi, tüketim kültürünün sinemada tezahürü, sinemada ideolojik ve kültürel aktarım, toplumsal cinsiyetin ve şiddetin sinemaya yansıması vb. konular birinci bölümün konuları arasındadır. İkinci bölüm din ve sinema ilişkisine ayrılmış ve bu bölümde; kitle iletişim araçlarında dinin görünürlüğü, Türk sinemasında dinin yeri ve dinlerin sinemaya bakışları vb. konulara değinilmiştir. Üçüncü bölümde ise örnek filmler incelenmiştir.

Sinemada yer alan filmlerde dinin görünürlüğünün incelendiği bu çalışmada 2000 yılı sonrası yayınlanan filmler araştırmanın odak noktasını oluşturmaktadır. 2000 yılı sonrası yayınlanan ve yıllara göre izlenme oranında ilk sıraları alan filmler, farklı yönetmenlere ait olması prensibiyle ele alınmıştır. Her yönetmenden bir film olacak şekilde toplam yirmi yönetmenin filmi sene bazında izlenme oranına göre seçilerek incelenmiştir. Bu filmler; *Vizontele, Babam ve Oğlum, Kurtlar Vadisi: Irak, Evim Sensin, Düğün Dernek, Mucize, Dağ 2, Recep İvedik 5, Ayla, Rafadan Tayfa Göbeklitepe, 7. Koğuştaki Mucize, Aile Arasında, Arif V 216, Av Mevsimi, Bizim İçin Şampiyon, Eltilerin Savaşı, Eyyvah Eyvah 2, Hababam Sınıfı Askerde, Nefes: Vatan Sağolsun ve Yol Arkadaşım 2*'dir. Araştırma örneklemi oluşturulurken filmlerin farklı yönetmenlere ait olması ve çok izlenmesi temel ilkeler olarak kabul edilmiştir. Farklı yönetmenler tercih edilerek bulguların geçerlik ve yaygınlık kapsamı artırılmış, yüksek izlenme oranları

temel alınarak filmlerle oluşturulan etkinin genişliği göz önünde bulundurulmuştur. Ayrıca incelenen filmlerin sadece bir türe ait olmamasına dikkat edilmiş ve farklı türlerden yapımlar incelenmiştir.

Bu araştırma, bir toplumda yaygın olan dinî emir, değer, inanç ve yasakların o toplumun sinemasına ne derece yansıdığını incelediği için araştırmada sadece yerli filmlere yer verilmiş ve filmler İslam dinine göre analiz edilmiştir. Filmlerde yer alan içki içme, hırsızlık, cinsellik, kul hakkı, dedikodu, israf, kumar, yalan, gayri ahlaki durumlar, tevhit inancını zedeleyen ifadeler vb. konular İslam dininin bu konulara bakış açısına göre yorumlanmış ve her film kendi özelinde değerlendirilmiştir. Örfi nitelikler taşıması ve sınırlarının tespitinin güçlüğü sebebiyle tesettür konusu inceleme dışı bırakılmış, kadın cinselliğini meta olarak kullanan sahnelere eleştiri getirmekle yetinilmiştir. İncelenen sahnelerde sahnenin öncesi-sonrası, ortamı, maksadı ve bağlamı dikkate alınmıştır.

En çok izlenen filmlerin genelde komedi türüne ait olması araştırmanın sınırlılıkları arasındadır. Komedi türünden sonra en fazla dram filmleri izlenmektedir. Tarihi, politik, savaş, romantik ve animasyon türlerine ait filmler komedi ve dram filmlerine göre nispeten daha az izlenmektedir. Bununla birlikte çeşitli film türlerinden en az birer tane izlenerek araştırmanın evreni mümkün olduğunca geniş tutulmaya çalışılmıştır.

Tablo 2

Filmler Künyesi

	Filmin Adı	Yönetmen	Senarist	Filmin Türü	Yapım Yılı	Süre	Seyirci Sayısı
1	Vizontele	Yılmaz Erdoğan/ Ömer	Yılmaz Erdoğan	Komedi	2001	1s 50dk	3.308.120

		Faruk Sorak					
2	Babam ve Oğlum	Çağan Irmak	Çağan Irmak	Dram	2005	1s 48dk	3.839.883
3	Hababam Sınıfı Askerde	Ferdi Eğilmez	Kemal Kenan Ergen	Komedi, Gençlik	2005	1s 52dk	2.587.824
4	Kurtlar Vadisi: Irak	Serdar Akar	Raci Şaşmaz	Aksiyon, Politik	2006	2s 2dk	4.256.567
5	Nefes: Vatan Sağolsun	Levent Semerci	Hakan Evrensel, Mehmet İlker Altınay, Levent Semerci	Dram, Savaş	2009	2s 8dk	2.436.780
6	Av Mevsimi	Yavuz Turgul	Yavuz Turgul	Macera, Dram	2010	2s 20dk	2.116.192
7	Eyyvah Eyvah 2	Hakan Algül	Ata Demirer	Komedi	2011	1s 51dk	3.947.988
8	Evim Sensin	Özcan Deniz	Özcan Deniz	Romantik, Dram	2012	1s 42dk	2.703.241
9	Düğün Dernek	Selçuk Aydemir	Selçuk Aydemir	Komedi	2013	1s 46dk	6.980.070
10	Mucize	Mahsun Kırmızıgül	Mahsun Kırmızıgül	Dram	2015	2s 16dk	3.737.605
11	Dağ 2	Alper Çağlar	Alper Çağlar	Dram, Savaş	2016	2s 15dk	3.600.000
12	Recep İvedik 5	Togan Gökbakar	Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar	Komedi	2017	1s 54dk	7.437.050
13	Ayla	Can Ulkay	Yiğit Güralp	Dram	2017	2s 5dk	5.589.872
14	Aile Arasında	Ozan Açıktan	Gülse Birsel	Komedi, Aile	2017	2s 5dk	5.289.051

15	Arif v 216	Kıvanç Baruönü	Cem Yılmaz	Komedi, Bilim-Kurgu	2018	2s 5dk	4.968.462
16	Bizim İçin Şampiyon	Ahmet Katıksız	Ahmet Katıksız, Serkan Yörük	Dram, Biyografi	2018	2s 9dk	2.578.074
17	Yol Arkadaşım 2	Bedran Güzel	İbrahim Büyükak	Komedi	2018	1s 56dk	2.343.218
18	7. Koğuştaki Mucize	Mehmet Ada Öztekin	Kubilay Tat	Dram	2019	2s 12dk	5.362.622
19	Rafadan Tayfa Göbeklitepe	İsmail Fidan	Ozan Çivit	Animasyon	2019	1s 25dk	3.444.814
20	Eltilerin Savaşı	Onur Bilgetay	Gupse Özay	Komedi	2020	1s 58dk	3.630.822

Tablo 2'de incelenen filmler yapım yılına göre sırasıyla gösterilmiştir. Listede yer alan filmlerin hepsi farklı yönetmenlere aittir. Listede 6 adet komedi türünde, 1 adet komedi-gençlik türünde, 1 adet komedi-aile türünde, 1 adet komedi-bilimkurgu türünde, 4 adet dram türünde, 1 adet romantik-dram türünde, 2 adet savaş-dram türünde, 1 adet biyografi-dram türünde, 1 adet macera-dram türünde, 1 adet aksiyon-politik türünde, 1 adet de animasyon türünde toplam 20 film yer almaktadır. Filmlerin süresi 85 dk. ile 140 dk. arasında, izlenme sayıları ise 2,1 milyon ile 7,4 milyon arasında değişmektedir. İncelemeye konu edilen filmlerin yönetmenleri; Yılmaz Erdoğan/Ömer Faruk Sorak, Çağan Irmak, Ferdi Eğilmez, Serdar Akar, Levent Semerci, Yavuz Turgul, Hakan Algül, Özcan Deniz, Selçuk Aydemir, Mahsun Kırmızıgül, Alper Çağlar, Togan Gökbakar, Can Ulkay, Ozan Açıktan, Kıvanç Baruönü, Ahmet Katıksız, Bedran Güzel, Mehmet Ada Öztekin, İsmail Fidan ve Onur Bilgetay'dır.

ARAŞTIRMANIN METODOLOJİSİ

Bu araştırma, Türk sinemasında yer alan ve dinî bir altyapıya sahip olmayan filmlerde, bir hayat tasavvuru, bir yaşam biçimi; duyuş, düşünüş, ilke ve anlayış tarzı inşa etmesi beklenen din olgusunun mevcudiyetini araştırmaktadır. Araştırmada, filmlerde din olgusunun görünürlüğünü saptama gayreti merkezde olsa da incelenen filmlerde yer alan toplumsal mesajların tespit edildiği kadarıyla "Diğer Tespitler" başlığı altında belirtilmesi ve sinema yaratıcılarının din olgusuna yaklaşım tarzlarının tetkik edilen sahnelerle yer yer tartışmaya açılmasından dolayı tezin başlığı "Türk Sinemasında Toplumsal Mesajlar Ekseninde Din Algısı" olarak belirlenmiştir. Araştırma evrenini Türk sinemasındaki tüm filmler oluşturmaktadır. Örneklem olarak 2000 yılı sonrasında yapımı tamamlanarak sinemada gösterime girmiş filmlerden farklı yönetmenlere ait ve yüksek izlenme oranlarına sahip olanlarının yirmi tanesi, farklı türleri de temsil etmesi ilkesi göz önünde bulundurularak seçilmiştir. Filmlerin izlenme oranlarını belirlemede Box Office Türkiye'nin resmi sayıları baz alınmış ve filmler çeşitli dijital platformlardan izlenerek analiz edilmiştir.

Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın teorik çerçevesi, literatür taramasıyla oluşturulmuş, filmler ise dijital ortamdan izlenerek analiz edilmiş ve ulaşılan bulgular görseller eşliğinde ilgili yerde belirtilmiştir. İçerik oluşturulurken tespit edilen bulguların ilgili filmdeki gösterim esnaları da tablo halinde değerlendirme sonuna eklenmiştir. Filmlerde geçen dinî referanslı ifadeler Ek 1'de tablolar halinde gösterilmiş, hangi ifadenin ne maksatla ve ne kadar geçtiği de tabloya eklenmiştir. Ayrıca filmlerin Türkçe altyazıları da internet ortamından temin edilmiş ve ulaşılan bulgular metinler üzerinden karşılaştırılmıştır.

Araştırma Modeli

Araştırmada nitel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Nitel araştırmada veriler gözlem, görüşme ve dokümanlar yoluyla toplanmakta ve toplanan veriler daha sonra analiz edilmektedir. Doküman analizinde diğer nitel araştırma yöntemlerindeki gibi araştırılan konu hakkında bir fikre ulaşmak ve deneysel bilgi oluşturmak amacıyla verileri derlemek, incelenmek ve yorumlamak gerekmektedir (Corbin ve Strauss, 2008, aktaran Kıral, 2020).

Nitel araştırma yöntemlerinden olan doküman analizi, araştırma verilerini zenginleştirmek ve geçerliliğini artırmak amacıyla kullanılan bir yöntemdir. Doküman analizi yazılı kaynakların yanı sıra film, video ve benzeri dijital materyallerin analizinde de kullanılmaktadır. Dolayısıyla doküman analizi, araştırılmak istenen konu, kavram ve olgular hakkında veriler içeren yazılı, işitsel ve görsel materyallerin analizini kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, ss. 189-190).

Analiz Yöntemi

Toplumbilimsel Analiz

Toplumbilimsel analiz yöntemi, film içeriklerinde yer alan toplumsal öğelerin görünümlerini inceleyerek toplum hakkında çözümlemelere ulaşmayı hedefleyen bir yöntemdir. Filmsel örüntü içerisinde yer alan kültürel motifler, problemler ve çözümler, sosyal değerleri belirginleştiren ve meşrulaştıran temsiller, izleyiciye gündelik hayatında da rehber olabilecek değer, düşünce ve davranış kalıplarını benimsetmektedir. Toplumbilimsel analiz yöntemi ise filmlere, bireylerin toplumsal rollerini, duyuş, düşünüş, yaşayış biçimlerini ve benimsenen kültürel değerleri ortaya çıkarma aracı olarak yaklaşmaktadır (Özden, 2004, s. 154). Toplumbilimsel bir yaklaşımı benimseyen

araştırmacı, filmlere, bir toplumun değer yargılarını, ilkelerini, normlarını, hedeflerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültürel ürün olarak yaklaşmaktadır. Toplumbilimsel çözümleme gerçekleştirecek bir film eleştirmeninin filmlerde araması gerekli olan bazı temel kavramlar; sosyo-ekonomik sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, stereotip, değerler, yaşam tarzı, yabancılaşma ve sapkınlık olarak sıralanabilir (Berger, 1996, aktaran Pamuk, 2002, s. 44). Bu ve benzeri kavramlar temelinde bir yaklaşıma sahip olan film eleştirmeni, filmlerin eğlendirici, eğitici, bilgilendirici, etkileyici vb. fonksiyonları arasında söz konusu kavramların toplumsal yansımalarını araştırmaktadır (Pamuk, 2002, s. 44).

Bu araştırmada örneklemi oluşturulan filmler içinde toplumbilimsel analiz yöntemi kullanılarak incelenecek toplumbilimsel kavramlar; sekülerleşme, din ve dindarlıktır.

Sekülerleşme, özellikle modern sanayi topluluklarında belirgin olan dinî inançların, eylemlerin ve dinî yapıların toplumsal açıdan önemini kaybettiği bir süreç olarak tanımlanmaktadır. Dindeki söz konusu bu gerileme, dinî faaliyetlere katılıma, dinî bağlılığa, müntesip olma, gönüllülük ve bayramlar, önemli geceler gibi dinî etkinliklerin toplumsal yaşamdaki görünürlüğüne bakılarak hesaplanmaktadır. Bu ölçütler göz önünde bulundurularak yirminci yüzyılda modern toplumların bir sekülerleşme süreci yaşadığı iddia edilmiştir. Sekülerleşme tezine göre sanayi toplumunun ve kültürel açıdan modernleşme seviyesindeki ilerlemenin kaçınılmaz bir sonucu olarak toplumlar dinî değerlerden uzaklaşmıştır. Bu teze göre modern bilimsel akıl geleneksel inançları yerinden etmiş, ailenin öneminin aşınması dinsel kurumlara olan ihtiyacı azaltmış ve teknoloji her şeye kadir Tanrı fikrini akıldışı bir kalıba sokmuştur (Marshall, 1999, ss. 645-646).

Din, kutsal düşüncelere dayanan ve inananları bir sosyo-dinsel topluluk içinde birleştiren bir inançlar, simgeler ve eylemler kümesidir (Marshall, 1999, s. 156). Din, belirli kural, emir ve yasaklarla hayatı çepeçevre kuşatarak dindarlık perspektifleri sunan, dindarlarına çeşitli yönlendirmelerde bulunan ve belirli sınırlara sahip olan bir yaşam tarzı ve öğretiler bütünüdür (Gündüz, 1998, s. 96; Bilgin, 2014, s. 76). Her dinin bir inanç sistemi, ibadetleri ve kutsal değerleri bulunmaktadır. İnsanlar kâinata ve varlık nedenlerine bir anlam vermeye çalışmışlar ve akılla kesin bir biçimde çözemedikleri evrensel sorunlarda dinî değerlere yönelmişlerdir. Dinin en temel ilkelerinden olan inançlar, evrene ve yaşama anlam vermede insanları derin bir biçimde etkilemiştir. Toplumun çeşitli kültürel unsurları dinsel değerlerle yönlendirilmiş ve insanlar yaşam tasavvurlarını ilahi bir güce bağlayarak şekillendirmiştir. Din, kendi sistemi içerisinde insanlardaki ruhsal boşluğu doldurmaya hizmet ederken, ahlaki açıdan da insanları iyiliğe, güzelliğe ve doğruya yönlendirmiştir (Çubukçu, 1988, ss. 131-132).

Dindarlık, insanın iman-amel çerçevesinde sahip olduğu dinî tutum, deneyim ve eylem biçimini, dinî yaşam tarzını ve dinî ilkelere riayet etme durumunu tanımlayan bir kavramdır. Dindarlık; bilgi, deneyim/his, kulluk, ahlak, organizasyon vb. boyutlarıyla inanılan dinin tavsiye, buyruk ve yasakları doğrultusunda hareket etmeyi ifade etmektedir (Okumuş, 2006, s. 21). Dindar ise, müntesibi olduğu dinin tavsiye, öğüt, emir ve yasaklarına uymada titizlik gösteren, dinine içtenlikle bağlı ve dinî gereklilikleri yerine getirmede özenli davranan kimse demektir. Başka bir ifadeyle dindar, bağlı bulunduğu dinin iman, ibadet, prensip, eylem ve sembollerini içselleştiren ve bunları tutum ve davranışlarına yansıtan kişidir. Dolayısıyla bir kişinin dindarlığı, onun kendi sosyal yaşantısında tanrısal gerçekliğe bağlandığının ve gündelik hayatında dini, işlevsel bir gösterge haline getirdiğinin ifadesidir (Subaşı, 2014, s. 314).

Bu araştırma filmlerde yer alan karakterlerin değer yargıları, bireysel tutumları, düşünce tarzları, eylem biçimleri, sözel ifade nitelikleri ve toplumsal davranışlarından

hareketle din ve dindarlık olgularının sinemada nasıl temsil edildiğini ve sinemasal gündelik yaşamda dinî prensiplere ne derecede riayet edildiğini tümevarım yöntemiyle anlamaya çalışmaktadır. Bu bağlamda filmler şu başlıklar altında analiz edilmeye çalışılacaktır;

- Filmlerde Dinî Öğelerin Sunumu
- İslam Dini Tarafından Tasvip Edilmeyecek Olan Sahneler
- Filmlerde Yer Alan Dinî Eksendeki Mesajlar
- Diğer Tespitler
- Filmlerde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler
- Genel Değerlendirme.

İlgili Literatür:

Konuyla ilgili literatüre bakıldığında dinlerin farklı ülke sinemalarında temsil edilme biçimleri, çeşitli yönetmenlerin din ve dindarlık olgusunu filmlerinde ele alış tarzları, İslam dininin Hollywood sinemasındaki görünümleri ve Milli Sinema üzerine yapılmış çalışmaların yanı sıra araştırma alanımızla yakından bağlantısı bulunan Türk sinemasındaki din, dindar, din adamı konuları üzerine yapılmış çalışmalar da bulunmaktadır.

Candemir, Türk sinemasının dinle olan ilişkisini örnek dört film üzerinden belirlemeye çalışmaktadır. Köse, filmlerdeki kader düşüncesini; Özmodanlı, sinema-tasavvuf ilişkisini; Pınar, 1970-1990 yılları arasındaki çekilmiş filmlerdeki Allah tasavvurunu; Velioğlu ise İslam'dan önceki ve sonraki inançların 70'li yıllar köy filmlerine nasıl yansıdığını araştırmıştır. Lüleci, din ögesinin Türk sinemasında temsil edilme tarzını ve dindarların sinema algısını; Yaşar, içeriğinde dinî öğeler bulunan örnek filmlerde din olgusunun ele alınış biçimlerini; Yazıcı, Girdap filmi örneğinde Türk

sinemasındaki dinî ögeleri; Yalçın, Cumhuriyet dönemi ideolojisinin sinema ve din ilişkisine yansımalarını; İnce ise üç döneme ayırarak Türk sinemasında dinin nasıl temsil edildiğini incelemiştir. Karakaya, sinemadaki din adamlarının; Günaydın, 1980 sonrası kayda alınan farklı yönetmenlere ait filmlerdeki din adamı temsillerinin; Aksoy, sinemadaki dindar karakterlerin; Yenen, filmlerdeki dindarlık biçimlerinin ve din adamı tiplemelerinden hareketle dinin sinemada nasıl temsil edildiğinin; Maden, son dönem yapımlarında değişen Müslüman dindar tipolojisinin; Bozkurt, Türk sinemasının dinî karakter tiplemesine karşı tutumunun, Tunç ise filmlerde yer alan dinî unsur ve din adamlarından hareketle 2000 yılı sonrasında değişen din-toplum algısının izini sürmüştür. Akyar, Türk korku sinemasındaki dinî göstergeleri; Özalp, Türk korku filmlerinde dinî öğelerin sunumunu; Uzdu ise modernleşme ve din kavramlarının 1960-1975 yılları arasındaki filmlerde nasıl tezahür ettiğinden hareketle toplumsal değişmeyi çalışmıştır. Uçar, din karşıtlığı veya din savunuculuğu yapmadan dindarlığı ele alan bir senaryo yazılabilme ihtimalini irdelemiş; Yorulmaz, sinemanın din eğitimi hususundaki fayda ve zararlarını; Güllük ise İslam hukuku açısından sinemanın konumunu ele almıştır.

1. Özden Candemir (1986). *Türk sinemasında dini filmler* [Yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

2. Remziye Köse (2003). *Türk filmlerinde biliş-göstergebilimsel bağlamda yazgı/inanç kavramı* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

3. Özgür Velioğlu (2004). *70'li yıllar Türk sineması köy filmlerine Türklerin İslamiyet öncesi dini inançlarının ve İslamiyet inançlarının yansımaları* [Yüksek lisans tezi]. Kocaeli Üniversitesi.

4. Yalçın Lüleci (2007). *Sinema ve din: Türk sineması örneği* [Yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

5. Handan Karakaya (2008). *Türk sinemasında din adamı tiplemesi* [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.

6. Ahmet Aksoy (2010). *Türk sinemasında dindar insan tipolojisi* [Yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

7. Arzu Uçar (2010). *Başlangıcından bugüne Türk sinemasında din olgusunun ele alınışındaki yaklaşımlar ve din karşıtı ya da din savunucusu olmadan dindarlığı işleyen bir senaryo yazmak* [Yüksek lisans tezi]. Kadir Has Üniversitesi.

8. Bilal Yorulmaz (2010). *Sinema ve din eğitimi* [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

9. İsmail Güllük (2010). *İslam hukuku açısından sinema ve problemleri* [Doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

10. İbrahim Yenen (2011). *Toplumsal tezahürleri bağlamında Türk sinemasında din dindarlık ve din adamı olgusu* [Doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

11. Pınar Akyar (2012). *2000 sonrası Türk korku sinemasında yer alan dini göstergeler* [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.

12. Hayrunnisa Tunç (2013). *2000 sonrası Türk sinemasında değişen din-toplum algısı* [Yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

13. İsmail Maden (2015). *Representations of pious Muslims in new Turkish cinema / Yeni Türk sinemasında dindar Müslüman temsili* [Yüksek lisans tezi]. İstanbul Şehir Üniversitesi.

14. Halil Uzdu (2016). *Türk Sineması'nda din ve modernleşme (1960-1975) (Din sosyoloji açısından bir inceleme)* [Doktora tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.

15. İrfan Pınar (2018). *Türk sinemasında Allah tasavvuru (1970-1990)* [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.

16. Ümmü Bozkurt (2018). *Komediden drama Türk sinemasında dini karakter imgesi* [Yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.

17. Yunus Özmodanlı (2018). *Sufi anlatı alanı olarak sinema* [Yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.

18. Adnan Yaşar (2019). *Türk sinemasında din olgusu* [Yüksek lisans tezi]. Harran Üniversitesi.

19. Ayşe İnce (2019). *Türk sinemasında muhafazakârlık ve modernleşme söyleminde din olgusu* [Yüksek lisans tezi]. Atatürk Üniversitesi.

20. Melikşah Yazıcı (2019). *2000 sonrası Türk sinemasında dini ögelerin incelenmesi: Girdap film örneği* [Yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

21. Rıza Günaydın (2019). *1980 sonrası Türk sinemasında din adamı temsili* [Yüksek lisans tezi]. Ordu Üniversitesi.

22. Salih Yalçın (2019). *Devletin ideolojik aygıtları bağlamında erken Cumhuriyet döneminde sinema ve din ilişkisi* [Yüksek lisans tezi]. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi.

23. Şükrü Özalp (2021). *2010 sonrası Türk korku filmlerinde din öğesi* [Yüksek lisans tezi]. Batman Üniversitesi.

Bu araştırma ise henüz çalışılmamış olan; sinema-din ilişkisi bağlamında sinema filmlerindeki gündelik yaşamsal pratiklerde dinin referans alınma derecesini; karakterlerin dinî emir, prensip ve değerlere karşı tutum, sahipleniş ve ihlal düzeylerinden hareketle seküler/dinsel ilkelerin tercihi bağlamında filmlerdeki yaşamların nasıl dizayn edildiğini ve dolayısıyla sinemanın toplumun aynası oluşundan hareketle günümüzde sekülerleşmenin bireysel ve kamusal alandaki görünümünü anlamaya çalışmaktadır.

I. BÖLÜM

SİNEMA VE TOPLUMBİLİM

1.1. Sinemanın Doğuşu

Başlangıcından beri, kâinatın eşsiz yapısı içerisinde yer alarak hayranlık uyandıran varlık ve nesnelerin benzerleri, insanlar tarafından yeniden oluşturulmak istenmiştir. Bu arzu, hareketleri yeniden üretebilme yeteneğine ulaşılmasıyla birlikte yeni doyumlara ulaşmıştır. Benzerleri yaratma arzusunun psikolojik sebepleri bir yana, olayların görüntülerini oluşturmanın objeleri sabit ve hareketsiz şekilleriyle ve renkleriyle tasvir etmekten daha önemli olduğu söylenebilir. Bununla birlikte, sanat ekseriyetle hareket ile ilintili olmuştur: avcılık, savaş, muzaffer ordular, cenazeler, danslar, toplu etkinlikler vb. (Arnheim, 2002, s. 138). Bilimsel ve endüstriyel alanlarda gerçekleştirilen optik buluşlar, mercek yapımı, ışığın denetlenmesi, kimyasal buluşlar gibi teknik yeterlilikler sinema sanatını mümkün hale getirebilmiş ve yüzyıllar süren bir tasarım ve icatlar zincirinin son halkası olarak sinema, bugünkü haliyle ortaya çıkabilmiştir (Erdoğan, 1992, s. 28).

Avladığı hayvanların suretlerini mağara duvarına kazıyan ilkel insandan Lumière kardeşlere kadar gerçekliği tüm ayrıntılarıyla betimlemek, insanoğlu için benzersiz bir tutku olmuştur (Yalsızuçanlar, 2014, s. 89). Bazin'e (1995, ss. 30-32) göre insanların sanatla meşguliyetlerinin sebebi, varlığı 'süre ırmağı'ndan çekip alarak ölümsüzleştirme arzusudur.

Devinimi yakalamak ve aktarmak, insanların yüzyıllardan beri düşlerini süsleyen fakat bir türlü gerçekleştiremedikleri bir özlemi ifade etmekteydi. Dünyanın çeşitli ülkelerinde bulunan muhtelif uygarlıklardan kalma mağara duvarlarındaki şekillerden

tarihi anıt, eser, kabartma ve vazolardaki işleme ve motiflere kadar tüm çabalar hep bu özlemi yansıtmaktaydı. İnsanların ve tüm varlıkların hareketleri ve yer değiştirmeleri büyük bir hassasiyetle tetkik ediliyor; kâğıda, beze, tahtaya, cama, taşa, madene aktarılmaya çalışılıyordu. Ancak daima bir eksiklik kalıyordu. Devinimi içeren sanatlar olarak, başlangıçtan beri dans ve tiyatro vardı fakat bunlar tabiattaki tüm devinimi aktarmakta yetersiz kalıyordu. Dahası bunlardaki devinim sadece bir kez gerçekleştiriliyor, ikincisi yeni bir çabayı gerektiriyor ve hiçbir zaman geleceğe aktarılabilen sabit bir devinim yakalanamıyordu. Bu durumu 15. yüzyılın ünlü devlet adamı, ozan, yazar ve dilci Ali Şir Nevai (1440-1501) şöyle dile getirmiştir: *"Ey musavvir tutgalım ol servi tasvîr itesin / Şîve-i reftârıga gelgeç ne tedbîr itesin"* (Ey ressam, tutalım ki o selviyi [selvi boylu güzeli] resimleyeceksin / Yürüyüşündeki edaya gelince ne yapacaksın?). İnsanlığın devinimi tüm ayrıntılarıyla yakalayıp geleceğe aktarabilmesi ancak 19. yüzyılda sinemanın icadı ile mümkün olabilmiştir (Özön, 2008, ss. 4-6).

Fotoğrafa bağlı olarak gelişen ve teknik aracılığı ile görüntülerin ve seslerin kaydedilmesi olan sinema, 19. yüzyılın en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmektedir (Künüçen, 2007, s. 228). Sinema (cinéma) sözcüğü, sinematografi (cinématographie) sözcüğünün kısaltılmış halidir. Lumière kardeşler kendi buldukları cihaza sinematograf (cinématographe) ismini vermişlerdir. Yunanca 'kinema, -atos = devinim (hareket)' ile 'graphein = yazmak' sözcüklerinden türetilen sinematograf, 'devinimi yazan, devinimi saptayan' manasını karşılarken; sinematografi de 'devinimi yazma, saptama' anlamına tekabül etmektedir. Sadece Lumière kardeşler değil, teknolojik açıdan bu alanda ilerlemelerin yaşandığı zamanlarda kamera icadı ile ilgilenenler, devinimi yani yaşamın kendisini olduğu gibi yansıtabilmesinden dolayı ürettikleri cihazlara hep 'devinim', 'canlılık', 'yaşam' kavramlarıyla ilgili isimler yakıştırmıştır (Özön, 2008, s. 3). Sözgelimi sinema kelimesinin etimolojik kökeni

başlangıçtan bu yana sinema sanatını tanımlayan iki ilkeyi ortaya koymaktadır: hareket ve hareketi saptayıp kaydetme (Erdoğan, 1992, s. 22).

Gerçekliğin teknik ve mekanik olarak yeniden üretimi 19. yüzyıldan itibaren sinemanın icadı ile mümkün olabilmiştir. Fotoğraf karelerinin doğru teknolojik kodlarla birleştirilmesi devinimi sağlamış ve böylelikle zamanın geriye döndürülemeyişi aşılmaya çalışılmıştır (Bazin, 2011, s. 27). Sinema görüntüsü peş peşe dizilmiş fotoğraf görüntülerinden oluşmakta ve bu dizim, devinim hissiyatı yaratmaktadır. Uzun çekimler veya akan filmin mekanik devinimini engelleyen durağan kareler sinemayı fotoğrafa yaklaştırsa bile devinim ortadan kalkmamaktadır (Hepdinçler, 2013, s. 151). Arnheim'e göre (2002, s. 139), günümüze kadar hiçbir sanat devinimi devinimle sunmayı ve bu sayede basitçe elde edilmiş yeniden üretimler sağlamayı becerememiştir. Aslında bu durum sinema için de geçerlidir. Çünkü sinema devinimi devinimle sunmamakta, hareketsiz görüntülerin peş peşe dizilmesi sayesinde sadece bunun yanılsamasını yaratmaktadır.

Sinemanın ontolojisini oluşturan ve orijinal olarak ortaya konan asıl şey, birbiri ardına gelen yüzlerce nitelikli fotoğrafın hareketi görselleştirmesidir. Tek başına fotoğraf zamanı çürümeye karşı mumyalarken sinema devinimden faydalanarak zamana ebediyet kazandırmaktadır (Bazin, 2011, s. 20). Yani bir film çekmek esasen imgeleri dinamize ederek filme alınan nesnelere derin bir bedensellik vermek demektir. Başka bir deyişle sinemada hareket gerçekliğin kesin gücüymüş gibi ortaya konulmakta, böylelikle mekân ve zaman adeta gerçek kılınmaktadır (Mencütekin, 2010, s. 262). Nitekim Lumière kardeşlerin ilk kayda aldıkları filmin gösterimi sırasında trenin kendilerine doğru geldiğini sanarak seyircilerin yerlerinden kalkıp kaçışmaya başlamaları (Bazin, 2011, s. 58) sinema sanatı ile yaratılan realitenin gücünü gösterir niteliktedir.

Sinema genç bir sanat dalı olmakla birlikte içerik bakımından diğer sanat dallarının tarihi kadar eskidir. Bir çocuğun, çevresindeki büyükleri taklit ederek olgunlaşması gibi sinema da "diğer sanatların evriminin bir finali görünümü içindedir" (Bazin, 2011, s. 65). Bu özelliğiyle 'yedinci sanat' olarak isimlendirilen sinemada birçok sanat türünü, sinema sanatının olanakları dahilinde görmek mümkündür (Özön, 2008, s. 8; Arnheim, 2002, s. 178).

Her filmin ardında filmin sanatsal niteliğinden sorumlu olan ve yönetmen olarak isimlendirilen bir sanatçı vardır. Bununla birlikte film yapım süreci; öykü ve senaryonun yazımı, müziğin bestelenmesi, oyunculuk performansı, özel efektlerin ve kostümlerin hazırlanması, sanat yönetmenliğinin yürütülmesi gibi bir dizi etkinlikle birlikte gerçekleşmektedir (Erdoğan, 1992, s. 64).

Birçok sanatın icra edilişine neden olan birincil gaye; okuru, seyirciyi, dinleyiciyi, katılımcıyı tesir altında bırakan ve onların duyularını uyararak belirli bir tepkiye yönelten bir eser meydana getirmektir. Bu eser, her sanatta başka bir gereçle oluşturulmaktadır. Bir ressam gereç olarak rengi kullanmaktayken bir besteci, değişik nitelikteki sesleri dizgeler halinde düzenleyerek yapıtını meydana getirmektedir. Sinema sanatı da herhangi bir düşünceyi, duyguyu ya da olayı ses ve görüntü yardımıyla anlatma yoludur. Sinema sanatçısı bu çalışmayı oluştururken çerçeveleme, görüntü düzenlemesi, aydınlatma, ışık-gölge, dekor ve kurguyla yaratılan etkilerden yararlanmaktadır (Özön, 2008, ss. 10-11).

Sıradan insanlara hitap etmeleri, kolay anlaşılabilmeleri, gerçek problemleri değil gündelik olayları konu edinmeleri ve para kazanmak gibi pek de 'saygın' olmayan bir amacı açıkça hedeflemeleri sebebiyle filmler başlangıçta yalnızca bir 'eğlence aracı' olarak değerlendirilmiştir (Abisel, 1995, s. 30). İlk dönemlerde aydınların küçümsediği bir halk eğlencesi olarak görülen (Teksoy, 2005, s. 70) ve kendisine sanat payesi verilmeyen sinema, zamanla kulağa, göze, duygulara ve düşüncelere kolayca etki

edebilme özelliği sayesinde kendini hemen her kesime kabul ettirmiş ve ‘yedinci sanat’ olarak kabul görmüştür (Irmak, 2015, s. 689).

1.2. Sinema Tarihi

Tarihi kayıtlara göre Amerika’da yaşayan Aedward Muybridge 1877 ve 1880 yıllarında bir yarış pistinin yanına sıralanmış 24 kulübeye 24 fotoğraf kamerası yerleştirerek sırayla her kameranın önüne gelen atların görüntüsünü almıştır. Böylelikle o bir atın devingenliğini kaydetmiş ve ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmiştir (Erdoğan, 1992, ss. 25-26; Bazin, 2011, s. 23).

Sinemanın başlangıcını Lumière kardeşlerin ilk film gösterimine dayandıran yaygın görüşün aksine başka tezler de bulunmaktadır. Bunlardan birine göre sinema gösterimlerinin öncülüğü Edison’a aittir. Gerçekten de Edison, Lumière kardeşlerden evvel kinetoskop isimli bir cihazla film gösterimini gerçekleştirmiş (Erdoğan, 1992, s. 22), Edison’a patent hakkı ödemek istemeyen bağımsız sinemacılar ise Kaliforniya eyaletinin Los Angeles kentindeki Hollywood bölgesine yerleşerek film çalışmalarını burada gerçekleştirmeye başlamışlardır. Kaliforniya’da Edison’un avukatlarının etkisinin kısıtlı olması ve muhtelif coğrafik avantajlarından dolayı Hollywood kısa sürede sinemacıların ortak merkezi haline gelmiştir (Teksoy, 2005, ss. 74, 89; Güllük, 2016, s. 73).

Filmlerden gelen kazançla çok büyük bir sermaye elde eden yapımcılar daha pahalı prodüksiyonlara imza atmışlar ve yurtdışına çok uygun fiyatlara pazarlayarak dünya film piyasasına hâkim olmayı başarmışlardır (Vasey, 2008, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 28). Bu dönemde Amerikan filmlerinin egemenliğine girmeyen ülkeler sadece Almanya ve Japonya olmuştur (Yorulmaz, 2016, s. 29).

Sinemanın sessiz olduğu ilk yıllarda anlatılmak istenenler yalnızca görsel unsurlar eşliğinde izleyiciye sunulabilmiştir (Kırık, 2013, s. 72). 1928 yılına gelindiğinde sessiz filmler sanatsal açıdan doruk noktasına ulaşmış ve bu durum birtakım kişilerce sinemanın sanatsal fonksiyonunun nihayeti olarak değerlendirilmiştir. Ancak sinema estetik açıdan ilerlemeye hız kesmeden devam etmiş ve sesin filmlere eklenmesiyle birlikte sinemanın sanatsal bütünlüğü sağlanmıştır (Bazin, 2011, s. 31).

Sinema tarihinde ilk film üretimleri siyah beyaz olarak gerçekleşmiştir. Uzun yıllar boyunca siyah beyaz filmler sinema dünyasına egemen olsa da en başından beri renkli film denemeleri de yapılmıştır. Filmlerin renklendirilmesi ya manüel olarak film karelerinin tek tek boyanmasıyla veya mekanik olarak bir solüsyon kullanımıyla sağlanmıştır. Renkli sinematografi geliştiği halde çok fazla tercih edilmemiş ve filmlerin çoğunluğu 1950'lere kadar tek renk olarak çekilmeye devam etmiştir. 1950'lere kadar renk öğesini filmlerde kullanmayan sinemacılar rengin dramatik ve psikolojik etkilerini keşfettikten sonra filmlerde renk kullanmaya başlamışlar ve renkli film yapımı 1950'lerin ortasına doğru artık genel bir uygulama haline gelmiştir. Günümüz dünyasında dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte renk üzerinde rahatlıkla oynanabilmekte ve sinema yaratıcıları anlam yaratmada renk öğesinden sıklıkla faydalanmaktadır (Odabaş, 2007).

Çeşitli süreçlerden geçerek günümüze kadar ulaşan sinema, teknolojik yenilikler sayesinde ilk çıktığı zamana göre bir hayli ileri seviyede bulunmaktadır. Bilgisayar programları sayesinde sanal görüntüler oluşturulabilmekte, oluşturulan görüntüler çeşitli renk skalalarıyla montajlanabilmekte ve muhtelif efektlerle sayısız anlam yaratılabilmektedir. Netice itibarıyla dijital olarak biçimlendirilmiş ütopik canlıları ve zaman üstü olayları içeren filmlerin vizyona girmesi günümüzde artık sıradan hale gelmiştir.

1.3. Sinema Tekniği ve Sanatı

Bir filmin oluşabilmesi için öncelikle üç aşama gereklidir, bunlar; hazırlık, çevirim ve tamamlama evreleridir. Birinci evrede bir film kaydetme düşüncesi doğar; bunun için gerekli maddi kaynak temin edilir, filmin oluşturulmasında başat rol alacak sanatçı ve teknikçiler bulunur ve senaryo yazılır. İkinci aşamada, filmin stüdyo içinde ve dışında kayıtları tamamlanır. Son aşamada ise kayda alınan filmin seslendirilmesi, montajı, basımı, çoğaltımı ve dağıtımı gibi işlemler yer almaktadır. Bu işlerin tamamına, yani bir filmin meydana getirilmesine ise yapım ismi verilmektedir (Özön, 1964, s. 151).

Sinema her şeyden evvel kendine has bir dildir. Bu görsel-işitsel anlatım aracı, kendi yapısına uygun sözcük dağarcığı, dilbilgisi ve teknik yapısıyla bir dil niteliğine ulaşmış ve bir sinema dili meydana gelmiştir. Bilinen bütün dillerden yapısal olarak farklı bir dil, bir görüntü dilidir bu; kendine özgü ilkeleri, yasaları ve özellikleri bulunmaktadır (Özön, 2008, s. 7). İlk sinemacılar dahi bu önemli buluşla birlikte yepyeni ve kendine özgü bir dilin oluşmaya başladığını öngörememişlerdir. Çünkü sanat deyince akla şiir, tiyatro, resim ve müzik gelmiş; sinema yalnızca bir eğlence aracı olarak değerlendirilmiştir. Fakat kısa süre içerisinde sinema, diğer alanlardan da faydalanarak kendine özgü dilini ve evrenini kurmayı başarabilmiştir (Yalsızuçanlar, 2014, s. 94).

Sinema tekniğini oluşturan kavramlardan biri ve en önemlisi görüntüdür. Görüntü, yüzeysel bir biçimde doğayı yeniden üretmekten başka bir şey olmadığı düşünülen fakat insan tarafından kontrol edilebilir olan bir kaydetme işleminden doğmaktadır. Saf görüntü montaj aşamasına geldiğinde insan müdahalesi gerçekleşmekte, zaman, dilimlere ayrılarak parçalanabilmekte ve bütünlük arz etmeyen zaman parçaları birbirine bağlanabilir hale gelmektedir. Gerçek yaşamın aksine montaj sayesinde zaman ve uzam sıçramalarda bulunabilmektedir (Arnheim, 2002, ss. 78-79).

Montaj aşamasında ağır çekim, hızlandırma, bulanıklaştırma gibi faktörler sanat yapıtının biçimlendirilmesine yardım etmekte ve dramatik anlamlar yaratılabilmesine imkân tanımaktadır. Kameranın belirli bir nesneye zoom yapması, dikkatin belirli bir noktada toplanmasına zemin hazırlayarak seyircinin film ile kuracağı ilişkiye katkı sağlayabilmektedir (Erdoğan, 1992, s. 50). Ayrıca benzersiz bir değerdeki yavaş, hızlı ve aşırı hızlı çekim teknikleri sayesinde kamera, insan gözünün kavrayamadığı doğal olguları belirgin kılan, teleskop ve mikroskobun uzama uyguladığını benzer şekilde zamana uygulayabilen bir araçtır. Bilimsel bir araç olarak sinema, yalnızca zaman olgusunun geniş bir alanını idrak etmemize olanak sağladığı için değil aynı zamanda gerçekliğin nesnel kaydı açısından da ciddi bir öneme sahiptir (Monaco, 2002, s. 94; Bazin, 2011, s. 104).

Görüntüler tek başlarına istenen anlamı yaratmakta eksik kalabilmektedir. Nitekim sesli film teknolojisi ile birlikte senaryolara diyalogun eklenmesi, hikâye anlatımını da kolaylaştırmıştır. Bu bakımdan bazı eleştirmenler film diyaloğunu zaman, uzam ve yaratıcılık tasarrufu olarak tanımlamıştır (Arnheim, 2002, ss. 187-188). Ayrıca filmlerde ses olgusunun mevcudiyeti doğal seslerin yakalanmasını ve dolayısıyla filme gerçeklik vurgusu kazandırılmasını mümkün hale getirmektedir. Sesler, kaynağı gösterilmiyor olsa da bir yerin 'hava'sının verilmesinde önemli bir rol oynamakta ve filmlere doğallık katmaktadır (Özön, 2008, s. 149).

Sinema biçimini oluşturan çerçeveleme, diyafram, kamera açıları, ses, çekim ölçeği, kurgu, özel efekt, aydınlatma, renk, mercek ve optik kaideler gibi çeşitli öğeler içeriği de etkilemektedir. Özel bir aydınlatma yahut kamera açısıyla bir objeyi ya da kişiyi önemsizleştirmek ya da dikkati ondan uzaklaştırmak mümkün olduğu gibi benzer teknikle ona önem kazandırmak, zenginlik katmak ve dikkati onun üzerine çekmek de mümkündür. Keza, çeşitli tekniklerden yararlanarak olağanüstü biçimler yaratmak,

beklenmedik perspektifler oluşturmak ve telaş, gerilim, korku gibi duygular üretmek de imkân dahilindedir (Künüçen, 2007, s. 230; Arnheim, 2002, s. 44; Bolat, 2018, s. 52).

1.4. Sinemada Anlam Yaratma

Sinemaya artan yoğun ilgi ile birlikte filmsel anlatımın kalem kadar etkili bir araç haline geldiği ve her filmin kendine özgü bir dile sahip olduğu öne sürülmüştür. Bu dili oluşturan ve kullanan yönetmenler ise 'filmlere mühürlerini basan kişiler' olarak değerlendirilmeye başlanmıştır (Abisel, 1995, s. 31). Hakikaten de yönetmenler görüntüde yer alacak nesneleri seçme, görünmesini istemediği nesneleri gizleme ve önemli olduğunu düşündüğü nesneleri vurgulama imkânına sahiptir (Arnheim, 2002, s. 46). Parçalar halinde olan görüntüleri kişisel arzusuna göre birleştirmek suretiyle duygular ve anlamlar yaratan (Bazin, 2011, s. 34) yönetmen, çevirmekte olduğu filmi başından itibaren en küçük ayrıntısına varana dek kafasında canlandırmakta; her çekimin bütün içindeki yerini ve bu çekimlerde oyuncuya düşen payı tespit etmektedir (Özön, 2008, s. 115). Böylelikle kendi filmsel dilini meydana getirmektedir.

John Berger'e göre bir imge "yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür" (1995, s. 9) ve sinemada oluşturulan imgesel gerçeklik, yönetmenin isteğine göre yeniden üretilmiş bir gerçekliktir (Künüçen, 2007, s. 229). Sinemacı anlam yaratırken filmsel anlatım olanakları arasından bir seçmede bulunmakta ve seçimleriyle yeni bir dünya inşa etmektedir. Bu yönüyle filmsel zaman ve mekânın bir kurgu niteliği taşıdığı ve nesnelliğin seçilmiş, düzenlenmiş, yeniden şekillendirilmiş bir benzeri olduğu söylenebilir (Yalsızuçanlar, 2014, s. 90).

Sinema kuramcıları, renk tercihi, aydınlatma ayarı, kamera hareketleri, kesme/ekleme, zincirleme vb. gibi sinemanın biçimsel öğelerinin yönetmen tarafından bilinçli bir şekilde kullanılarak istenen anlamın yaratılabileceğini söylemişlerdir. Bununla

birlikte filmin izleyiciden bağımsız olamayışı da göz önünde bulundurulmalıdır. Film sınırlı bir süreç içerisinde oluşturulurken onu izleyenlerin sayısı ve izlenebilirlik süresi sınırsızdır. Her ne kadar yönetmen istediği anlamı yaratabilse de söz konusu sınırsızlık içerisindeki seyirciler, kişisel birikimleri ve kültürel düzeyleri ölçüsünde filmi anlamlandırabilecektir (Mencütekin, 2010, s. 260).

Her sanat ürünü gibi filmler de bir şey anlatmak; bir düşünceyi, bir görüşü belirtmek ve kitle yaratmak gayeleriyle oluşturulmaktadır (Özön, 2008, s. 119). Görüntü çerçevesinin içerisinde neyin görüneceğine ve neyin bu çerçevenin dışında bırakılacağına sinemacı karar vermektedir (Özön, 2008, ss. 34-35, 163, 186). Bu açıdan sinemada hakikat, bir fotoğraf gibi küçültülmekte, büyütülmekte, kırpılmakta, rötuşlanmakta ve müdahaleye tabi tutulmak suretiyle istenen anlam yaratılmaya çalışılmaktadır (Sontag, 2008, ss. 3-5, 28). Sinemanın bu teknik yönü sayesinde sinemacı, söylemini ideolojik bir zemine yerleştirebilmektedir (Erdoğan, 1992, s. 33).

Filmler oluşturulurken izleyicinin psikolojik tepkisi, büyük ölçüde, kamera açıları ve kurgu yoluyla sağlanmaktadır. Öznel açılar (kameranın üstten, alttan, eğik bakması vb.) sahneyi karakterin gözünden görüntülemekte ve izleyicinin ilgisini güçlendirerek duygusal açıdan hikâyeye katılımını desteklemektedir. Sözgelimi izleyici, filmdeki karakterin gözlerinden bakarak sarhoş, baygın, kızgın, telaşlı vb. hallerine ortak olabilmektedir (Sözen, 2008, s. 176). Sinemacının alternatifleri arasından seçtiği her çekimin, belirli bir anlatım özelliği ve kullanılış yeri bulunmaktadır. Sinemacı çekimleri hiçbir vakit gelişigüzel seçmemekte, herhangi bir varlığı, kişiyi, nesneyi, eylemi, olguyu, hissiyatı ve kişiyle çevresi arasındaki ilişkiyi anlatmada en uygun çekimi seçmeye çalışmaktadır (Özön, 2008, s. 78). Nitekim sinemada üretilen gerçeklik bir yeniden üretimdir (Monaco, 2002, s. 271) ve yönetmenin kişisel seçimleriyle oluşturulduğu ve öznel olduğu için bir yönüyle de ideolojiktir. Bu açıdan sinema hâkim ideolojiyi destekleyici olabilmekte ya da onun tam karşısında eleştirel bir noktada durabilmektedir

(Parsa, 2008). Dolayısıyla yerleşik kolektif davranışlar oluşturmak amacıyla kodlar üreten yönetmenin güdümünde olan sinemanın soysal değişimdeki etkisi büyüktür ve sinema iyilik adına da kötülük adına da her an bir silaha dönüşebilecek bir sanattır (Mencütekin, 2010, ss. 263-264).

Sinemanın temel iletişim öğesi olan görüntü yalnızca mesajın taşıyıcısı değil aynı zamanda mesajın kendisi de olabilmektedir. Bilinçli tercihlerle oluşturulmuş içeriğe ve belirli mesajlara sahip olan fotoğrafik görüntü bir anlatım ve aktarım aracıdır. Görüntülerin biçimsel özelliklerinin barındırdıkları mesajlardan bağımsız olmadığı ve her bir görüntünün yalnızca muhteviyatı ile değil tekniği ile de bir enformasyon taşıdığı iddia edilebilir. Dolayısıyla görüntü dili üretilen anlamın yanı sıra estetik biçimle de bağlantılı haldedir (Künüçen, 2007, s. 230; Koca, 2019, ss. 232-233). Bu bağlamda sinemada cansız nesnelerin ruhsal durumları göstermede oyuncular kadar etkili olabildiği söylenebilir: "Kırık bir pencere camı titreyen bir ağız kadar, sigara izmariti yığını ise parmakların sinirli sinirli masaya vurulması kadar anlamlı olabilmektedir" (Arnheim, 2002, s. 123).

Renk olgusu sinemada öznel bir anlatım aracı olarak renklendirilmiş bir dünyanın yaratılması bağlamında önemli bir tasarım öğesidir (Koca, 2019, s. 224). Renk olgusunun sinemada kullanılmaya başlanması, sinema görüntüsünün ve anlatımının da değişimine sebebiyet vermiştir. Renk, estetik bir faktör olmasının yanı sıra görüntü alanlarını kesin olarak tanımlamada; çerçevenin bazı kısımlarını vurgulamada, bazı nesnelere dikkati çekmede ya da tersi durumlarda etkili bir öğedir (Künüçen, 2007, s. 232).

Renkler kadar (Eisenstein, 1975, s. 82) aydınlatma tasarımlarıyla da yönetmenler, estetik ve psikolojik etkiler yaratabilmektedir (Koca, 2019, s. 224; Mencütekin, 2010, s. 260). Sinemada tasarım elemanlarından olan ışık (aydınlatma) da nesnelerin algılanması ve anlamlandırılmasında birtakım işlevlere sahiptir. Film sahnelerinde çeşitli

ışıklandırma tasarımları kullanılarak görsel etkileyicilik güçlendirilebilmekte, istenen ambiyans ve dramatik etkiler oluşturulabilmektedir (Sözen, 2013).

Yönetmen tarafından anlam oluşturmak için kullanılan sinema öğelerinden birisi de müziktir. Müzik, sahnedeki hareketin devinimsel karakterini etkileyici bir biçimde vurgulayabilmektedir (Arnheim, 2002, s. 159). Seyirciler gergin bir müzik duyunca tehlikenin yaklaşmakta olduğunu sezmekte; majör tonlar mutluluğu, minör tonlar üzüntüyü çağrıştırmaktadır (Onaran, 2004, s. 14). Sinemada kullanılan müzikler; görüntünün gerçekliğini pekiştirmeye, hikâyeyi trajikleştirmeye, matemlere daha hüzünlü bir atmosfer katmaya ve seyirciyi toplumsal düzen içerisinde normalleştirilmiş duygu örüntüleriyle donatmaya katkı sağlamaktadır. Felaket görüntülerindeki kamera açıları, ölçekler ve ritim, gerçekliğin katıksız bir biçimde ekranlara aktarıldığı yanılsamasını yaratmakta, bu görüntülerin altyapısında yer alan müzik ise gerçekliğin estetize edilme sürecinde başat rol oynamaktadır (Kılıçbay, 2004, ss. 61-68).

Yönetmenler anlam yaratırken kendi öznel tutumlarının ve dinî inançlarının da etkisinde kalmaktadır. Bilis (2020), Hollywood tarihindeki ilk dinî filmlerde Protestan yönetmenlerin ön plana çıktığını, sonraki yıllarda ise kimi zaman Katolik inanca sahip olan, kimi zaman Budizmi benimseyen, kimi zamansa tüm dinlere karşı mesafeli duran yönetmenlerin din temalı filmler aracılığıyla düşüncelerini aktardığını belirtmektedir.

1.5. Sinema-Toplumbilim İlişkisi

Ortaya çıkışından hemen sonra sinema, sanayi toplumu insanının makine yorgunluğunu giderebilecek eğlencenin üretim mecrası olarak işlev görmeye başlamış ve zaman kaybetmeksizin eğlence endüstrisinin gözbebeği haline gelmiştir (Erdoğan, 1992, ss. 58-59).

Binlerce yıllık bir sürecin; mitler, efsaneler ve ütopyalar yaratma gereksiniminin bir sonucu olarak ortaya çıkan sinema, bu gereksinimi ortaya çıktığı çağa uygun bir biçimde karşılamış ve teknoloji tabanlı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere hitap etmiştir. Duygusal katılımı, diğer popüler kültür ürünlerine nazaran daha yoğun bir biçimde sağlayan filmler, modern zamanlarda kendisine ve doğaya yabancılaşan insan için adeta bir rahatlama, bir 'zevk iksiri' haline gelmiştir (Abisel, 1995, ss. 7-8). Sonraları dönüşüme uğrayarak salt modern zamanların seyirlik bir mezesi olmaktan çıkan sinema, temel bir sosyalleşme ve kimlik edinme mekanizmasını içinde barındıran bir sanat biçimini almıştır (Bilici, 2007, ss. 140-141)

André Bazin'e göre "sinema, bir sanat biçiminden çok, sosyolojik ve endüstriyel bir olgudur" (2011, s. 73). Sinema, diğer kitle iletişim araçları gibi toplumsal yapının bir ürünüdür ve toplumsal yapıyla aynı doğrultuda değişimler göstermektedir (Güçhan, 1993). Dünyadaki birçok ülkede toplumsal dönüşümü başlatan ve ona ivme kazandıran sinema (Karakaya, 2008, s. 16), teknolojik niteliği sayesinde ulusal sınırları aşarak farklı ülkelerin birbirleri ile etkileşim içerisinde olmasını sağlamıştır. Sinema ve diğer kitle iletişim araçları, küreselleşme sürecinin bizzat yaratıcısı olmasalar da onun hız kazanmasında etkin bir rol üstlenmişlerdir. Yalnızca teknolojik bakımdan değil, kültürel, ekonomik, siyasal, sosyal ve ideolojik özellikleriyle de küreselleşmenin altyapısını kuran sinema ile sağlanan iletişim ağı, neredeyse tüm toplumları kuşatmış haldedir. Günümüz dünyasında artık küresel iletişim ağlarına bağlanan yerel medyaların da etkisiyle küresel güçler, kültürler ve söylemler dünyanın her tarafına yayılmaktadır (Taylan ve Arklan, 2008, s. 90).

Sinema, "kolektif düşünceyi yönlendirerek toplumsal yapıları ayakta tutan" (Ryan ve Kellner, 2010, s. 38) ve bu sayede "toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin" bir parçasıdır. Kültürel temsiller, toplumsal gerçekliğin inşa edilme biçiminde ve toplumsal kurumlar ile toplumsal yaşamın şekillendirilmesinde önemli bir rol

oynamaktadır. Bu açıdan sinema "bir kültürel temsil arenası" olarak nitelendirilebilir (Ryan ve Kellner, 2010, ss. 35-37).

İdeolojik, kültürel, politik eğilimlerden ve toplumun değer yargılarından bağımsız olmayan sinema filmleri aracılığı ile topluma aktarılan bilgiler toplumun sosyal yaşantısında önemli karşılıklar bulmaktadır. Sinema, yaşamın içinden değerler barındırmakla birlikte sanatsal yaratıma dayalı olarak yeni değerler de üretebilmektedir (Uzdu, 2016, s. 26). Ayrıca toplumsal sorun ve çıkmazları da yansıtabilen sinema, toplumu okuma noktasında sosyal bilimcilere ışık tutmaktadır (Karakaya, 2008, s. 15)

1.6. Sinemada Kitle Kültürü ve Popüler Kültür

19. ve 20. yüzyılda kültürün üretimi ve dağıtımı teknolojik ilerlemeler neticesinde endüstriyel tekniklerle gerçekleştirilmiştir. Bu durumun bir neticesi olarak 'kitle kültürü' kavramı gündeme gelmiştir. Eleştirel Teorisyenler bu kavramı 'kültür endüstrisi' şeklinde de ifade etmişlerdir. Kitle kültürü, kapitalizmin yeryüzünde egemen hale gelmesi ve yaşamın tüm alanlarının 'endüstriyelleşmesi' ile ortaya çıkmıştır. Modern dünyanın kapitalist sistemi, insan dâhil her şeyin alınıp satılabilen birer meta olduğu düşüncesine sahiptir. Bu durumun doğal bir sonucu olarak 'kültür' kavramı da 'ürün' haline gelmiş ve kültür, bireylere bir kaçış fırsatı sunan, keyifli vakit geçirmelerini sağlayan ve böylelikle onları daha fazla tüketim ekonomisinin içine dahil eden bir misyon üstlenmeye başlamıştır (Koluaçık, 2017, ss. 138-139).

'Popüler Kültür' ise isminden de anlaşılacağı üzere kabaca "yaygın olarak beğenilen ve tüketilen kültür" olarak tanımlanabilir. Popüler kültür, sokaktaki insanların dünyayı algılama biçiminin bir tezahürü olarak sıradan ve gündelik yaşamda etkin olan kültürdür. Popüler kültür, demografik açıdan toplumun önemli bir kesiminde hâkim olan davranış kalıplarını ifade ettiğinden okunmayı bekleyen anlamlı bir 'metin'dir (Turnau,

2002, aktaran Bilici, 2007, s. 145). Popüler kültüre, 'popüler' kavramının ticari çağrışımından hareketle olumsuz bir tavır takınan ve popüler kültürün insanları güdüp yönettiğini öne süren eleştirel yaklaşımlar bulunmakla beraber halkın arzu ve ihtiyaçlarının haklılığını öne süren olumlu yaklaşımlar da bulunmaktadır (Özbek, 1991, s. 86).

Kültür endüstrisi ürünlerinin genellikle toplumsal kontrolü sağlamak amacıyla üretilmiş ideolojik araçlar olduğu ve kültürel egemenler tarafından organize edildiği iddia edilmiştir. Bu düşünceye göre popüler kültürü belirleyen kültür endüstrisi, daha önceden şartlandırılmış isteklere uygun ürünler üretmekte ve böylelikle insanları ortak tecrübede buluşturarak bir tüketim ahlakı inşa etmektedir (Gross, 1980, aktaran Özbek, 1991, s. 68). Bu ortamda tüketim, artık toplumsal bir kimliğe sahip olmak manasını taşırken (Taylan ve Arklan, 2008, s. 92), toplumsal yaşantının derinleştirdiği 'yanlış ihtiyaçlar' (bkz. Illich, 2000, s. 54-56) vasıtasıyla yönetilen insanlar ise birer tüketiciler olarak mevcut düzenle ve kapitalizmin çıkarlarıyla uzlaştıklarından habersiz bir şekilde hareket etmektedir (Özbek, 1991, s. 68). Böylece, insanların ortak gereksinimler duyduğu popüler kültür ürünleri vasıtasıyla 'tüketim'in sürekliliği sağlanarak homojen bir toplumsal sistem oluşturulmaktadır. Tek bir merkezden yönetilen ve hem sözel hem de görüntüsel dille yaygınlaştırılan (Taylan ve Arklan, 2008, s. 93) kitle kültürü, filmler, TV programları vb. aracılığıyla her şeye aynı şekli vermekte, bu tazyik karşısında edilgen kalmaktan başka bir çare bulamayan tüketiciler ise iyi bir tüketici olmaya çalışmaktadır (Oskay, 1982, ss. 197-198).

Kitle kültürü, düşünceleri, eylemleri, yönelimleri ve tüketim alışkanlıklarını aynılaştırmakta ve insanları ortak bir yaşam tarzında bir araya getirmektedir (Çiçek, 2012, ss. 46-47). Adorno ve Horkheimer (2014, s. 162) bu bağlamda film, radyo ve dergiler aracılığıyla kültür endüstrisinin her şeye bir benzerlik bulaştırdığını düşünmektedir. Walter Benjamin (2002) ise bu durumun diğer sanatlara nazaran sinemada daha belirgin

olduğunu ve algıların sinemada kitlesel bir şekil almaya daha mütemayil bir hale geldiğini belirtmektedir. Çünkü sinemada algı, daima bir önceki kare tarafından belirlenmekte ve peş peşe sıralanan sahneler tefekkürü engelleyerek ortak kanaatlerin oluşmasına katkıda bulunmaktadır (Bilici, 2007, s. 142). Netice itibarıyla kültürel hegemonya, sinema vasıtasıyla 'bağımlı sınıfların' rızasını kazanmakta (Illich, 2000, s. 22) ve popüler kültür ile inşa ettiği bütüncül otorite sayesinde zor kullanmadan kitlelerin kendi menfaatlerine uygun bir şekilde hareket etmelerini sağlamaktadır (Taylan ve Arklan, 2008, ss. 90-91; ayrıca bkz. Özbek, 1991, s. 81).

Arz ve talep, demokratik ülkelerde toplumsal ihtiyaçlarla değil, eğlence endüstrisinin kurallarıyla belirlenmektedir. Modern dönemde niteliksel karakterini kaybederek sayıya indirgenen 'popülerlik' ise artık eğlence endüstrisinin insanların ne sevdiğine dair enformasyonundan ibaret hale gelmiştir (Horkheimer, 1941, aktaran Özbek, 1991, s. 67). Kitleye hitap eden ve dolayısıyla popüler kültürü merkeze alan sinemada da içerik, söz konusu enformasyona uygun bir şekilde düzenlenmektedir. Bu yüzden M. Darrol Bryant, sinema filmine gitmeyi "çağın kültürünün ana ritüeline katılmak" (1982, s. 106) olarak tarif etmektedir.

1.7. Sinema-Tüketim İlişkisi ve Kapitalizm

Üretim, çoğaltım ve dağıtım süreçlerini içinde barındırdığından endüstriyel bir zemine sahip olan film endüstrisi, ortaya çıktığı ilk günlerden itibaren tecimsel bir girişim alanı olmuştur. Mevcut ekonomik sistemin gereklilikleriyle uyumluluk gösteren sinema sektörü, daima rekabet ve karlılığı öncelemiştir. Büyük kitleleri peşinden sürükleyen bu yeni heyecana yönelik hızla büyüyen talebi karşılamak için sürekli film yapma zorunluluğu, bu doğrultudaki örgütlenmenin de kapitalist prensiplere dayalı bir biçim arz etmesini gerekli kılmıştır (Abisel, 1995, ss. 41-42).

Avrupa ve ABD arasındaki sinema rekabeti, Birinci Dünya Savaşı'nın dönemsel şartları nedeniyle ABD lehine sonuçlanmış ve Hollywood, güçlü bir pazar ağıyla binlerce popüler filmi üreterek tüm dünyaya dağıtmıştır. İlk olarak sesi, daha sonra rengi, sonrasında geniş perdeyi ve nihayetinde üçüncü boyutu devreye sokan Hollywood, seyirci kazanmanın yollarını bulmayı daima başarmıştır. İlgi çekici teknik efektleri, şaşırtıcı görsel dizaynları ve pahalı prodüksiyonlarıyla Hollywood hâlâ rakipsiz olarak dünya pazarlarındaki egemenliğini devam ettirmektedir (Abisel, 1995, s. 43).

Günümüzde seküler hayatın ve popüler kültürün vazgeçilmez kabul ettiği düşünceye göre insanlar en az çalıştıkları kadar eğlenmelidir. İş yorgunluğunun ancak eğlenerek giderilebileceği düşüncesi insanları çalışmaktan çok eğlenmeye özendirmekte ve böylelikle insanlar, tüketim sahalarına akın etmektedir (Keyifli, 2015, s. 165). Bu tüketim sahalarından biri ve eğlence endüstrisinin gözbebeği olan sinemada da bir tüketim metaına dönüşmüş sayısız popüler kültür ürünü bulunmaktadır (Arslan, 2016, s. 6).

Sanayi Devrimi'ni meydana getiren kapitalizm, metalaştırmayı ve tüketim ahlakını inşa etmiştir. Sistemin devamlılığı, tüketimin sürekliliğinin sağlanması ile mümkün olacaktır. Çünkü tüketimin olduğu yerde üretim bir zorunluluktur. Bu sistemde tüketici, kendisine sunulan hazır dünya formlarını benimsemekte ve böylelikle toplumsal denetim mekanizmalarından biri olan kültür endüstrisi vasıtasıyla sorgulamayan tüketiciler meydana getirilmektedir (Yağlı, S., 2013).

Tüketim edimine karşı ikna görevi kitle iletişim araçları tarafından yürütülmektedir (Kınay, 2014, s. 93). Sinema ve diğer kitle iletişim araçları kapitalizmin meşruiyetini haz ve zevk tutkusu üzerinden sağlamakta (Yağlı, S., 2013, s. 158) ve dolayısıyla insanların talepleri, egemen güçlerin talepleriyle örtüşmektedir (Comolli ve Narboni, 2010, s. 102).

Sinema ve diğer kitle iletişim araçlarıyla üretilen ‘arzu’, seyircilerin film karakterlerine özenme, özdeşim kurma ve kullandıkları ürünleri satın alma gibi davranışlar göstermesini sağlamaktadır. Örneğin bu bağlamda dizilerde adı geçen ya da dizilere konu olan kitapların satışlarında belirgin bir şekilde artış yaşandığını görülmektedir (Yalçın, 2016, ss. 2335-2340). André Bazin (2011, s. 73) kamuoyu istatistiklerine göre ekrana aktarılan kitapların satışlarında çok belirgin artışlar yaşandığını ve izleyicilerin özellikle uyarlama filmlerin orijinallerini okumaya istek duyduğunu belirtmektedir. Diğer yandan filmlerde geçen anime yaratıkların oyuncakları, fast food lokanta zincirlerindeki ‘kahraman’ etiketli çocuk menüleri, anime karakterlerin çizgi romanları, tişörtlerdeki ve kırtasiye ürünlerindeki çıkartmalar ve kostümler, tüketim ürünleri olarak raflarda yer almaktadır. Hatta filmin müzikleri dahi DVD ve plaklar halinde üretilerek tüketime konu edilmektedir. Dolayısıyla sinemanın, kültürel ve sanatsal olduğu kadar ticari de bir faaliyet olduğu ve filmlerin yukarıda sayılanlardan müteşekkil bir paket halinde pazara arz edildiği söylenebilir (Abisel 1995, ss. 225-226; İnanlar, 2015, ss. 231-232).

Bauman’a (2012, s. 87) göre ‘arzu’, tüketicilerin ve satıcıların sönme ihtimalini düşünmek bile istemedikleri bir hissiyattır. Özellikle ideal bir tüketici daima ‘arzu’ durumunun devamını istemektedir. Nitekim sinemada imajlar aracılığıyla davetkâr hissiyatlar oluşturulmakta ve gündelik yaşamda karşılık bulacak arzularla örülü bir tüketim ahlakı inşa edilmektedir. Bir toplumsal statü göstergesi olarak lüks araçlar, zenginlik göstergesi seçkin aksesuarlar, yemek yenilen restoranların elitliği vb. unsurlar tüketim ahlakını düzenleyen sinematografik öğelerden bazılarıdır. Veblen’e (2005, ss. 104-106) göre tüketim olgusu, bir noktada statü ve itibarı düzenleyen hiyerarşik bir yapıya dönüşmekte ve tüketicilerin tüketim ürünlerine olan rağbetinin asıl gerekçesi faydadan çok sosyal ve ekonomik bir güç gösterisi olmaktadır. Estetik, seçkin ve kaliteli tüketim ürünlerine artan rağbet, görece daha mütevazı ürünleri ‘ucuz’laştırmakta ve

küresel tüketim ahlakının tam da istediği gibi verimlilikten ziyade gösteriş ön plana çıkarak tüketimin devamlılığı ve ulaşılmazlığı sağlanmaktadır. Bu sebeple tüketim, günümüzde ihtiyaçların temini ile ilgili olmaktan çıkmış ve tüketim fiilinin kendisine dönüşmüştür (Kınay, 2014, s. 92).

Küresel endüstri vasıtasıyla evrensel bir tüketim ahlakı oluşturulurken yerel unsurlar da ihmal edilmemekte, böylelikle insanların yabancılık çekmesi önlenerek tüketim nesnelerine karşı ısındırılmaktadır. Coca-Cola'nın Ramazan ayı reklamlarındaki 'doğu tınısı taşıyan ezgiler ve dinî-kültürel öğeler eşliğinde iftar vakti sofradan eksik edilmeyen Coca-Cola' birlikteliği, bu bağlamda bir tüketici yakalama tekniğidir. TV'de sıklıkla rastlanan bu tür görüntülere filmlerde de rastlamak mümkündür (Sarmış, 2020, ss. 221-222). Ayrıca bilinçaltı reklamcılık da filmlerde tüketime teşvik amaçlı kullanılan yöntemlerden biridir. Örneğin 'Picnic' isimli filmin gösterime girdiği sinema salonlarından birinde bilinçaltı pazarlama metodu kullanılmıştır. Film karelerinin arasına gizli bir şekilde yerleştirilmiş "Coca-Cola iç" ve "patlamış mısır ye" sözleri seyircilere her beş saniyede, bir saniyenin 1/3000'i hızla gösterilmiş ve sinemadaki kola satışlarının % 18.8, patlamış mısır satışlarının ise % 57.7 oranında arttığı tespit edilmiştir (Saunders, 2012, aktaran Yücel ve Çubuk, 2013, s. 176). Benzer şekilde bir markanın tanınırlığını ve imajını olumlu yönde artıran 'ürün yerleştirme' çalışmalarına da filmlerde sıklıkla rastlanmaktadır.

Sonuç olarak diğer sanat dallarıyla mukayese edildiğinde sinemanın finans konusunda öncü olduğu görülmektedir (Buyan, 2007). Sadece dünya çapındaki yüksek izlenme oranlarıyla değil tüketime teşviki ile bu liderlik söz konusudur. Her ne kadar yaratıcı faaliyetlerin pazar mekanizmalarına nispeten bağımlı olduğu bilinse de 20. yüzyıla özgü bir sanat olan sinemada gerçekleştirilen yaratıcı faaliyetlerin büyük bir kısmının tüketim odaklı ve doğrudan doğruya para kazanmayı hedefleyici olduğu söylenebilir (Abisel, 1995, ss. 29-30).

1.8. Kültür Aktarım Aracı Olarak Sinema

Küreselleşme günümüzdeki yeni biçimiyle bir yandan toplumsal farklılıklarla birlikte yaşamaya diğer yandan da onları yenmeye, sindirmeye, denetim altına almaya ve içine çekmeye çalışmaktadır (Hall, 2014, s. 145). Her toplum kendine has bir kültürel ortama sahiptir. Bu kültürel ortam, sosyal, iktisadi, politik vs. yaşamın bütün alanlarını kapsayıcı niteliktedir. Kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması, kültürü de üretilen ve pazarlanan bir meta biçimine dönüştürmüştür. Küresel çapta popüler olan ürünleri üreten gelişmiş ülkeler, diğer ülkelere popüler ve kitlesel ürünlerle birlikte bir 'kültür' de ihraç etmektedir (Adıgüzel, 1998, s. 94). Bu durumun bir neticesi olarak Batı, gelişmemiş ülkelere ihraç ettiği kitle iletişim ürünleri vasıtasıyla yerel halkın arzularını, inançlarını, yaşam biçimlerini etki altına almayı ve kendi kültürünü empoze etmeyi amaçlamaktadır (Taylan ve Arklan, 2008, s. 90). Bu bağlamda bir toplumun sahip olduğu tüm ortak değerler, inançlar, yazılı ve yazısız kurallar bütünü olarak ifade edilen kültürün, küreselleşme çağında küresel 'oyuncular' tarafından medya içerikleri aracılığıyla bütün dünyaya dağıtılan ve insanların çoğunluğu tarafından paylaşılan anlamlar haline geldiği söylenebilir (Barker, 1999, aktaran Yaylagül, 2006, s. 111).

Batılı değerlerin, diğer kültürlere sızarak yaygınlaşması 'kültürel emperyalizm' olarak isimlendirilmektedir. Kültürel emperyalizm, hâkim kültürün taşıyıcısı olan kitle iletişim araçları vasıtasıyla diğer insanlara ulaştırılmaktadır. Kitle iletişim araçlarından olan sinema, Batılı yaşam tarzının, özellikle Amerikan kültürünün (Hall, 2014, s. 139) diğer kültürlere sızmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Taylan ve Arklan, 2008, s. 91).

İlk ortaya çıktığı dönemde 'seyirlik bir eğlence' olduğu düşünülen sinema, sonraları temel bir sosyalleşme, kimlik kazanma ve kültürel aktarım mekanizmasına dönüşmüş, kültürler arası enformasyon geçişi sağlayan ve bireyleri toplumsal rolleri hakkında bilgilendiren işlevsel bir araç haline gelmiştir (Özden, 2004, s. 58). Kültürel

emperyalizm ile tek tip davranış modeli oluşturan sinema, insan topluluklarına popülerleştirdiği kültürel kalıpları aşılamaktadır. Böylelikle Hall'ın da belirttiği gibi özellikle Amerikan toplumunun kültürel değerleri ve iletişim biçimleri, kültürler arası etkileşime en açık alanlardan biri olan ve ulusal niteliklerin ve kültürün en hızlı ve kalıcı taşıyıcısı konumunda olan (Karakaya, S., 2004, s. 69) sinema vasıtasıyla diğer toplumlara aktarılmakta ve Batı kültürünü 'özümsemeyi' gerektiren ahlak (Göle, 2012, s. 20) bu sayede yaygınlaştırılmaktadır.

1.9. İdeoloji, Propaganda ve Sinema

Tarihin her döneminde toplumsal yaşamın bir gereği olarak hükmedenler ve hükmedilenler bir arada yaşamış ve ekseriyetle hâkim olanlar devlet otoritesini kullanarak tahakküm altında bulunanlara kendi dünya görüşlerini kabul ettirmeye çalışmışlardır (Karakoç ve Mert, 2013, s. 281).

Marx ve Engels'e (2013, s. 52) göre bütün çağlarda egemen düşünceler, egemen sınıfın düşünceleri olmuştur. Maddi üretim araçlarını elinde bulunduran sınıflar zihinsel üretim araçları üzerinde de otorite kurmuşlar ve düşüncelerini ideolojik aygıtlar vasıtasıyla toplumun tüm tabakalarına yaymışlardır. Böylelikle hâkim sınıfın lehine olan düşünceler, tabana doğru yayılarak toplumun egemen düşünceleri haline dönüşmüşlerdir (Dönmez, 2012, ss. 10-11).

Althusser'e (2002, s. 27) göre devlet, iktidarı elinde bulunduran sınıfın, yönetim hakkını devam ettirebilmek için diğer toplumsal sınıflar üzerinde uyguladığı bir baskı aracıdır. Ona göre, devletler ideolojilerini devam ettirebilmek için baskı aygıtlarına ve ideolojik araçlara ihtiyaç duymuştur. Kolluk kuvvetleri, mahkemeler ve hapishaneler devletin baskı aygıtları arasında yer alırken; eğitsel aygıt, dinî aygıt, sendikal aygıt,

siyasal aygıt ve kitle iletişim araçlarını içeren haberleşme aygıtı da ideolojik aygıtlar arasında yer almaktadır (Althusser, 2002, ss. 39-40).

Egemen düşünceler ve ideolojiler, kitleleri etkileme ve yönlendirme noktasında son derece etkili olan kitle iletişim araçları vasıtasıyla yaygınlaştırılmaktadır. Görsel gücü, etkili imajları ve nüfuzu ile 'rıza' sağlamada yüksek bir tesire sahip olan sinema, geçmişten günümüze; kamuoyu yaratmada, gündemi belirlemede ve algı yönetiminde aktif bir şekilde kullanılmıştır. Ayrıca diğer kitle iletişim araçları (gazete, radyo, televizyon vb.) daha çok ulusal çapta etkili olabiliyorken sinema filmleri küresel çapta etkili olabilmektedir (Medin ve Kaymak, 2021, ss. 155-157; Karatay, 2014, s. 101). Bu bağlamda sinemanın, sosyolojik ve kültürel olduğu kadar ideolojik bir işleyişe de sahip olduğu ve egemen kuvvetler tarafından düşünce aktarımı amacıyla kullanıldığı söylenebilir (Arın, 2020). Egemen düşünceler sinemada dinsel, siyasal, töresel düşünceler, yaşamı kavrayış tarzları, davranışlar, tutumlar, tüketim alışkanlıkları ya da sorunları ortaya koyma biçimleri şeklinde tezahür edebilmektedir (Gezmen ve Gürkan, 2016, s. 203).

Filmlerin eğlencelik birer aktivite olduğu yönündeki genel kanı, film söylemine karşı gösterilebilecek muhtemel direnci daha en başından kırarak seyirciyi filme karşı savunmasız bırakmaktadır (Erus ve Gürkan, 2012, s. 211). Pasif-alıcı statüsündeki seyirci, bu sayede filmsel gerçekliklere ve bu gerçeklikler aracılığıyla geliştirilen söyleme dahil olmaktadır (Parkan, 1983, s. 18). Sinemanın vaat ettiği 'hazlara' kaçarak gündelik meşguliyetleri arasında bir miktar 'nefes alabilen' birey, böylelikle statükonun devamına katkı sağlamaktadır (Arın, 2020, s. 78).

Sinema, daha önce de belirtildiği gibi kültür endüstrisinin bir aracı olarak hizmet görmektedir. Kitleler, etkileyici reklamlarla tüketime davet edilmekte, ışıltılı gösterilerle eğlendirilmekte ve propagandalar aracılığıyla rızaları alınmaktadır. Bu noktada ürün

satmak için kullanılan birçok bilimsel metot, düşünce satmak için de kullanılmaktadır (Girgin 2002, aktaran Karakoç ve Mert, 2013, s. 282). Kültür endüstrisinin insanları pasifleştirmek ve yönlendirmek amacıyla kullandığı araçlardan biri olan sinema filmleri (Kızılçelik, 2008, s. 364), eleştirel düşünme pratiklerini yok ederek (Koluaçık, 2017, s. 151) bireyleri egemen sınıfın baskın kültürü ile bütünleştirmektedir. Böylece sinema vasıtasıyla kapitalizmin tüketim, bireycilik, haz vb. ahlaki değerleri milyonlarca izleyiciye aktarılmakta ve ideolojik yeniden üretim gerçekleştirilmektedir (Gezmen ve Gürkan, 2016, s. 202).

Sinemanın teknik olanakları sayesinde filmi yapanın arzusuna göre farklı anlamlar üretilebileceğini belirten Comolli (1974, s. 9), aynı kamerayla hem egemen ideolojiyi destekleyen hem de eleştiren filmler yapılabileceğini söylemektedir. Sinematografik tekniklerden; kameranın nesnel konumlanışı, görüntünün devamlılığı, karakter özdeşleştirmesi, dramatik güdüleme ve çerçeve uyumu gibi pek çok biçimsel özellik, perdeye akseden görüntülerin tarafsız bir şekilde elde edildiği yanılsamasını yaratmaktadır (Ryan ve Kellner; 2010, ss. 17-18). Bu sayede sinema, hassas bir işçiliğe sahip ideolojik bir araç olmakta ve daha önceden belirlenen düşüncelerin, görüşlerin ve tutumların taşıyıcılığını yapmaktadır (Vincenti, 1993, aktaran Gezmen ve Gürkan, 2016, s. 204).

Bir ideolojik aygıt olarak sinema, toplumsal yapının dinamiklerini, bu yapıda meydana gelen değişim ve çatışmaları belirli ideolojileri temel alarak sanatsal bir yetkinlikle aktarmaktadır (Arın, 2020, s. 71; Yılmaz, 2008, s. 63; Ryan ve Kellner; 2010, s. 38). Görsel ve işitsel imgelerle birlikte bir sanat formuna dönüşen filmler, doğrudan ya da dolaylı olarak bir dünya görüşü sunmakta ve kaçınılmaz bir şekilde ideolojiler barındırmaktadır (Akmeşe ve Akmeşe, 2020, s. 196). Comolli ve Narboni (2010, ss. 100-101), içinde üretildiği ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle bütün filmlerin politik olduğunu ve öyküleme geleneği dahil tüm filmsel öğelerin genel ideolojik söylemin altını

çizdiğini iddia etmektedir. Lebel'e (1974, s. 35) göre ise kamera her ne kadar ideolojik bir araç değilse de sinema, bir ideoloji iletme aracı olarak işlev görmektedir.

Elbette tüm filmleri egemen ideoloji aktaran yapımlar olarak nitelemek doğru bir yaklaşım olmayacaktır. Sistem eleştirisi yapan ve egemen söyleme karşı olan muhalif filmler de sinemada yer almaktadır. Ancak film üretim ve dağıtım ağı hesaba katıldığında muhalif yapımların seyirciye erişimi, sistemin 'yanında' yer alan filmlere nazaran daha güçtür (Arın, 2020, s. 79).

Küresel çapta sinema sektörüne hâkim olan Hollywood, egemen düşüncelerin tüm dünyaya aktarılmasında temel rol oynamaktadır. Anlatı tarzı genellikle muhafazakâr bir yapıda olan (Yılmaz, 2008, s. 74) Hollywood filmleri; kültüre, gençliğe, cinsiyet rollerine, statüye ve başarıya dair (Gezmen ve Gürkan, 2016, s. 203) Amerikan değerlerini, büyük prodüksiyonlarla (Medin ve Kaymak, 2021, s. 155) kitlelere aktarmaktadır. Hollywood sadece muhafazakâr değerleri değil Amerikan çıkarlarına yönelik politik ve emperyalist mesajları da aktarmakta; bu bağlamda Amerika'nın geçmişteki askeri operasyonları, tarihsel bağlamlarından kopartılarak Amerika'nın haklılığının altını çizen temsiller aracılığıyla meşrulaştırılmaktadır (Kellner ve Ryan, 2010, s. 331; Yorulmaz, 2016, s. 124; Sarmış, 2020, s. 58). Günümüzdeki birçok Hollywood filminde ABD 'dünyanın koruyucusu' olarak vurgulanmakta ve ABD'nin gerçekleştireceği askeri operasyonlardan önce 'Hollywood operasyonları' yapılmaktadır (Öztürk, 2017, s. 220; Özön, 2008, ss. 252-253). Amerikan Sinema Filmleri Derneği başkanı Jack Valenti de bu bağlamda "Washington ve Hollywood aynı DNA'dan gelmektedir." demiştir (bkz. Jhally, 2006).

Sinemadan ideolojik ve politik gayelerle faydalanma sadece Hollywood ile sınırlı kalmamış ve çeşitli yönetimler sinemanın bu gücünden faydalanmışlardır. Örneğin İkinci Dünya Savaşı döneminde Nazi Almanya'sı da sinemayı propaganda aracı olarak

kullanmıştır (Medin ve Kaymak, 2021, s. 159). Almanya'nın yanı sıra faşizmin hüküm sürdüğü zamanlarda İtalya'da ve Ekim Devrimi'nden sonra Rusya'da (Altay ve Uğur, 2018, s. 19) propaganda amaçlı çekilmiş filmlere rastlamak mümkündür (Arın, 2020, s. 75). Sinema Türkiye'de de uzun yıllar boyunca Cumhuriyet yönetiminin özellikle din hususundaki fikirsel zeminini sağlamlaştırmak amacıyla propaganda aracı olarak kullanılmıştır.

Sonuç olarak sinema, ideoloji ve politika arasındaki bağlantı, filmlerin alt metinlerinde bulunan imalardan propaganda içerikli ısmarlama filmlere kadar geniş bir skalada kendini göstermektedir (Medin ve Kaymak, 2021, ss. 158-159). Bir söylem yaratma ve yayma aracı olarak kullanılan sinema, egemen düşüncelerin onaylanması ve statükonun meşrulaştırılmasında 'ikna edici' bir misyon yüklenebilmektedir (Kaplan, 2012, s. 21).

1.10. Toplumsal Cinsiyet ve Sinema

Sinema-toplum ilişkisi bağlamında ele alınabilecek konulardan biri de toplumsal cinsiyet meselesidir. Toplumsal cinsiyet rolleri daha çok kültür, gelenek, din vb. otoriteler tarafından şekillendirilmekte ve belirlenmektedir. Bununla birlikte sinema da filmsel tema içerisinde ürettiği değer yargıları ile toplumsal cinsiyet rolleri üzerinde belirlemelerde bulunabilmektedir.

Toplumsal cinsiyet, anne karnında şekillenen cinsiyetlere manevi anlamlar yükleyerek onları kültürel olarak belirlemek ve ayırmak; kadın ve erkek cinsiyetlerini kadınlık ve erkeklik biçiminde kodlayarak toplumsal rol ve statüler yüklemektir (Bingöl, 2014, s. 108). Bireylere cinsiyet rollerine uygun olarak nasıl davranmaları gerektiği toplum tarafından çok erken yaşlardan itibaren öğretilmekte ve bireyler sosyal yaşantılarını bu öğretilere uygun bir şekilde dizayn etmektedir (Ataman, 2002, ss. 8-9).

Biyolojik cinsiyet fiziksel farklılıkları belirtmekteyken toplumsal cinsiyet kadınlığa ve erkekliğe dair toplumsal davranış/rol beklentilerini ifade etmektedir. Toplumun kadınlığa ve erkekliğe yüklediği anlamlar, kültürel/geleneksel birikimden, örf-adetlerden ya da inanç kökenlerinden kaynaklanabilir (Aktaş, Ö., 2016, s. 777). Bu ayrıma göre kadın ve erkeğin bir özne olarak toplum tarafından onaylanabilmesi için cinsiyetçi kalıplar içindeki kodlara ve temsillere uygun bir biçimde davranması ve 'cinsel üniformalarını' (Vassaf, 1997, s. 95) hiçbir zaman çıkarmaması gerekmektedir.

Erkeklerin maskülen rolleri (sert, soğukkanlı ve hükmedici), kadınların ise efemine rolleri (fedakâr, naif, yumuşak huylu, düzenli, hamarat) benimsemeleri gerektiği çocukluktan itibaren toplumsallaşma yoluyla bireylere aktarılmaktadır (Kümbetoğlu, 2010, aktaran Göker ve Göker, 2014, s. 224). İlköğretimdeki ders kitaplarında yer alan kız karakterler ev işlerini yürüten ve çocuk bakan kişiler; erkek karakterler ise 'aile başkanı' ve evin geçiminden sorumlu kişiler olarak temsil edilmektedir (Gümüşoğlu, 2013, aktaran Göker ve Göker, 2014, s. 224). Bu bağlamda Althusser'in (2002, s. 35) devletin ideolojik araçlarından biri olarak kabul ettiği okulun, toplumsal kalıpları genç nesillere aktarmadaki rolü dikkat çekicidir.

Feministler cinsiyet rollerindeki ayrımın özü itibariyle kadınları erkeklerin hizmetine sokmaya aracılık ettiğini ve cinsiyet rolleri üzerindeki dağılımın ataerkil toplum düzeni tarafından kaynaklandığını ileri sürmektedir (Marshall, 1999, s. 101). Fakat her ne kadar geleneksel toplumlarda birbirinden ayrışmış cinsiyet rolleri belirgin olsa da günümüzde bu husustaki keskin sınırlar ortadan kalkmış; kadınlar kamusal alanda daha fazla söz sahibi olmaya ve erkek rollerini üstlenmeye başlamıştır (Göker ve Göker, 2014, s. 226)

Kitle iletişim araçları, içerisinde yaşanılan toplumun kültürünü yansıtmakta, toplumun kültürel değer yargılarını içeren gösterge ve kodları sunarak anlamlar

yaratmakta ve böylelikle yerleşik kültürün sürekliliğine katkıda bulunmaktadır. Kitle iletişim araçlarından olan sinema da içerisinde üretildiği toplumun kültürel normlarının, değerlerinin ve inanç sisteminin etkisinde kalabilmektedir (Mucchielli, 1991, s. 11). Sinema bir yandan toplumsal yapıyı yansıtmaktayken diğer yandan toplumun yaşam tarzını ve kültürünü yeni baştan biçimlendirmektedir. Bu bağlamda sinema, toplumun yaygın cinsiyet algılarını hem yansıtarak yeniden üretebilmekte hem de eleştirel yaklaşım göstererek cinsiyet rollerini yeni baştan belirleyebilmektedir. Nitekim feminist hareket sinemanın gücünden faydalanarak seksenli yıllarda sinemada kendisini temsil ettirmiş (Ryan ve Kellner, 2010, s. 218) ve bu sayede kadın hareketi küresel çapta tanınmıştır.

Sadece bir eğlence aracı ya da sanatsal bir faaliyet olmayan sinema aynı zamanda cinsiyet politikasının, cinsler arası ilişkilerin ve bu kapsamdaki yaşam tercihlerinin yorumlandığı, detaylandırıldığı ve belirginleştirildiği bir araçtır (Timisi, 2011, s. 161). Netice itibarıyla sinemada toplumsal cinsiyet, sosyal kimlik ve ataerkil toplumsal düzenle ilgili kodlamalar yer alabilmektedir. Ayrıca toplumsal değişme ile birlikte kadın ve erkek rollerinde yaşanan değişimler de sinemaya yansıyabilmektedir (Künüçen, 2001, s. 59).

1.11. Şiddetin Sinemada Sunumu ve Estetize Edilişi

Sinema-toplum ilişkisi bağlamında ele alınabilecek bir diğer konu ise şiddettir. Toplumsal yaşamın sağlıklı bir şekilde sürdürülmesinin önünde bir engel olarak duran şiddet olgusu her ne kadar hayatla iç içe ise de şiddetin nedenleri, kaynakları, sıklığı, yoğunluğu ve şiddeti azaltan-artıran faktörler vb. hususların incelenmesi ve üzerinde durulması gerekmektedir. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarından olan sinemada şiddetin nasıl sunulduğu da önem arz etmektedir.

Sözlüklerde farklı tanımlarına rastlanabilen şiddet kavramı, genel anlamda “bir canlı ya da topluluğun ruhsal, fiziksel, ahlaki bütünlüğüne, mülkiyetine, var oluşuna,

kültürel ve sembolik değerlerine karşı bir kişi-grup ya da örgütsel topluluk tarafından direkt ya da dolaylı olarak yapılan her türlü zarar" (Gürhan, 2017, s. 93) olarak tanımlanmaktadır. Şiddet, birinin itibarını zedelemekten fiziksel şiddet eylemine kadar çok geniş skalada ele alınabilir. Kültürel kabuller yoluyla belirlenen şiddet olgusunun mahiyeti toplumdan topluma değişebilmektedir (Erkanı, 2013, s. 18).

Şiddet, yaşamın çeşitli alanlarında farklı şekillerde tezahür etmekte ve anlamı, içeriği, sınırları ve etkisi sürekli değişmektedir. Geleneksel toplumlarda gündelik hayatın olağan akışında normal karşılanan şiddet, modernizm çağında ulus devletin tekeli altında kimi durumlarda meşru kabul edilen bir eylem olarak kavramsallaşmıştır. Postmodern dönemlerin yaşandığı günümüzde ise, tüm kullanımlarına ilaveten şiddetin daha çok bireyselleşerek bir kimlik biçimine ve eğlence yöntemine dönüştüğü görülmektedir (Kurtdaş, 2019, s. 554)

Gündelik hayatın bir gerçekliği olarak kabul edilen şiddet, tarihin başlangıcından beri sanat eserlerinde genellikle işlenen bir konu olmuştur. Şiddet olgusu sanat eserlerinde, avcıların mağaraların duvarlarına maceralarını kazımaya başladığı günden beri mevcuttur. Mısır, Sümer, Yunan ve Babil halklarının tamamı şiddet olaylarını resmetmiştir; klasik eserlerde, resimlerde, eski kavimlere ait tarihi ve dinî birçok yazmada şiddet olgusuna rastlanmaktadır (Trend, 2008, ss. 21-22). Her dönemde sanat eserleri için vazgeçilmez bir ilham kaynağı olan şiddet olgusunun bu kadar yoğun kullanımının temel sebebi "insanların şiddet ve acıya olan iştahının neredeyse çıplak bedenlere olan iştahı kadar evrensel olmasıdır" (Sontag, 2004, s. 40).

Şiddet olgusu günümüzde, kültür endüstrisinin de sıklıkla kullandığı öğelerden birisidir. Şiddet, ilgi çektiği ve tüketim ürünlerinin daha fazla alıcı bulmasını sağladığı için özellikle medyada sıklıkla kullanılmaktadır (Kurtdaş, 2019, s. 554). Baudrillard (2017, s. 29), oluşturulan tüketim ahlakı ile modern dünyada yaşayan bireylerin gündelik

tüketilebilir şiddete bile artık ihtiyaç duyduğunu düşünmektedir. Gereksinim duyulan gündelik şiddet medya araçlarıyla giderilmekte ve kitle iletişim araçlarında seyirlik bir zevke dönüşen şiddet, sinemada da dramatik öğeler eşliğinde kullanılarak estetize edilmektedir. En az pornografi kadar seyircinin dikkatini çekmesi ve filmsel hazzı sağlayan asli unsur olması (Tomasulo, 1999, s. 175) şiddeti, sinema dilinin ve estetiğinin bir parçası haline getirmiştir (Gül ve Sepetci, 2018, ss. 25-26).

Şiddetin sinemada estetize edilişi daima etik anlamda şiddet taraftarı olmak anlamına gelmemektedir. Şiddetin yaşam içindeki farklı tezahürlerini ele almak suretiyle sinema şiddeti estetize edebilmektedir (Erkanı, 2013, s. 17). Fakat seyircinin adrenalinini yükseltmenin zorlaştığı günümüzde, filmlerde şiddetin yoğunluğunun arttırılması ve şiddetin estetize edilmesi, daha çok bir 'seyirci yakalama taktiği' olarak kullanılmaktadır (Taylor, 2010, aktaran Gül ve Sepetci, 2018, s. 26). Ayrıca bu kapsamda kullanılan şiddet gündelik yaşamda sıklıkla karşılaşılan türde olanını değil; en sıra dışı, kanlı ve iğrenç olanını içermektedir (Michaud, 1991, s. 44).

Sanat eserlerinde şiddetin bu şekildeki metalaştırılmış sunumunun etkileri konusunda çeşitli görüşler ileri sürülmektedir. Bunlardan biri olan arınma hipotezine göre; sanat, din, ideolojiler ve benzeri simgesel sistemler, bireylerin içinde bulunan sağlıksız düşünce ve duyguların 'ikame deneyimlerle' zararsız bir şekilde dışavurumunu sağlamaktadır. Bu bakımdan şiddet yayınları mevcut nevrozları önlemekte, hafifletmekte ve boşaltımını sağlamaktadır. Ayrıca sinema endüstrisine göre hayal ürünü olarak oluşturulan şiddet izleyicilere herhangi bir zarar vermemektedir. Diğer taraftaysa, 'endüstrinin' şiddet içerikli eğlencenin doğal, keyifli ve zararsız olduğuna ikna edici pazarlama stratejileri kullanarak (Trend, 2008, s. 111) insanları kendilerine ve başkalarına zarar verici tehlikeli içeriklere davet ettiğini iddia edenler bulunmaktadır. Bu görüşe göre şiddet gösterimini seyretmek değil arınma yaratmak, saldırganlık temayülünü kökten besleyici bir nitelik taşımaktadır. Şiddet gösterimini izlemek, şiddet davranışını

öğrenmeye, onu meşrulaştırmaya ve zamanı geldiğinde kullanmaya yol açmaktadır (Kurtdaş, 2019, s. 580).

Trend'e göre, filmlerde yer alan şiddet olgusu, izleyicilerin dünyayı şiddet dolu bir yer olarak görmelerine ve şiddeti sorunları çözmenin iyi bir yolu olarak değerlendirmeye başlamalarına neden olabilmektedir. Ona göre daha da önemlisi "şiddet uygulayan karakterlerin hayran olunacak ve özenilecek insanlar olduğu konusundaki inancın" (2008, s. 79) giderek artıyor olmasıdır. Film karakterleriyle özdeşleşen bazı insanların izledikleri filmin etkisinde kalarak cinayetler işlemeleri bu yargıyı destekler niteliktedir. Natural Born Killers (1994) filminden etkilenilerek işlendiği itiraf edilen bir cinayet (bkz. Turan, 2005, s. 133), Robocop serisindeki sahnelere uygun tarzda cinayetler işleyen bir seri katil (Yorulmaz, 2016, s. 115) ve The Dark Knight Rises (2012) filminin gösterime girdiği gün 'Joker' karakterine özenerek Colorado'da 12 kişiyi öldüren bir saldırgan (Ildır, 2019) bu durumun sadece birkaç örneğidir.

Buraya kadar sinema-toplum ilişkisini, toplumsal değer ve yargıların sinemada ele alınma biçimini ve toplumsal meselelerin sinemadaki tezahürlerini genel hatlarıyla ele aldık. Bir sonraki bölümde toplumsal bir fenomen olan din olgusunun sinemada yansıtılma biçimlerini ve sinema-din ilişkisini ele alacağız.

II. BÖLÜM

SİNEMA VE DİN

Günümüzde yaşamın her alanında daha fazla hissedilir hale gelmiş olan teknoloji, bilhassa iletişim alanında 'yön verici' bir niteliğe ulaşmıştır. İletişim teknolojilerinin birey ve toplum üzerindeki hâkimiyeti, küreselleşme ile birlikte yoğunlaşmış ve çeşitlilik kazanmıştır. İletişimin toplumu ilgilendiren biçimi olan kitle iletişim, bu noktada daha da önemli bir hale gelmiştir. Dünyanın global bir köye dönüştüğünü düşünen McLuhan'ın (2014, s. 34) iddiasını destekleyici nitelikteki hadiseler, en ücra köşelerde yaşayan insanların dahi yaşam tarzlarını, hayata bakışlarını; kültüre, siyasete, sanata ve dine karşı yönelimlerini ve hayatın tüm yönlerine dair düşünce, tutum, görüş ve davranışlarını etkiler hale gelmiştir. Sözgelimi, küreselleşme çağında kitle iletişim araçları vasıtasıyla kitleler, kendi yaşantılarından farklı yaşam biçimlerine şahit olmuş ve bu yaşam biçimlerini çevreleyen esaslar çerçevesinde bireysel yaşantılarına yön vermeye başlamıştır (Kongar, 1985, aktaran Cerrah, 2019, s. 51).

Kitle iletişimini sağlayan kitle iletişim araçlarının yeni imajlar oluşturarak toplumu yönlendirmedeki başarısı ve ideolojileri yaymadaki işlevselliği tartışılamaz bir hale gelmiştir (Güngörmez, 2002, s. 12). Kitle iletişim araçları çağımızda yüksek bir sürat ve yoğun bir hacimle toplumsal 'çıktı'lar oluşturmakta ve kültürel sistemleri tesir altında bırakmaktadır (Abadan-Unat, 1984, s. 65). Günümüzün en etkili silahlarından biri olarak değerlendirilen kitle iletişim araçları insanlara bilgi aktarmanın yanı sıra gerçeklere yorum katarak yönlendirmeler de yapabilmektedir (Güneş, 2018, s. 204).

2.1. DİNİN KİTLE İLETİŞİM ARAÇLARINDA SUNUMU

Postmodernizmin yaşandığı günümüz dünyasında maneviyat alanına artan ilgi ile birlikte din olgusu da kitle iletişim araçlarında daha fazla görünürlük kazanmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçları daha fazla izleyici/dinleyici kitlesine ulaşabilmek için LOP -least objectionable program/en az karşı çıkılan program- prensibinden hareketle ürünler ortaya koymaktadır. Bu kapsamda erdem sahibi olma, iyilik, dürüstlük, herkes için adalet, güzel davranışlar sergileme gibi kolektif değer dünyasında yer alan genel ölçüler mesaj konusu yapılmakta ve izlenme oranlarını artırma hedeflenirken eleştiriler de mümkün olduğunca önlenmeye çalışılmaktadır (Akgül, 2008, s. 64).

2.1.1. Bir Tebliğ Aracı Olarak Kitle İletişim Araçları

Gazete, dergi, radyo, televizyon ve sinema gibi kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte haber ve bilginin toplum düzeyinde yayılım hızı önemli ölçüde değişikliğe uğramıştır. Artık her çeşit bilgi toplumun farklı kesimlerine ulaşabilmekte ve bu sayede insanların bilgi, bilinç ve eğitim seviyeleri sürekli gelişim göstermektedir. Kitle iletişim araçları vasıtasıyla yayılım imkânı bulan bilgi türleri arasında dinî bilgi de yer almaktadır (Cerrah, 2019).

Kitle iletişim araçları dinî konuların anlaşılması ve özümsenmesinde faydalı işlevler görebilmektedir. Kitle iletişim araçlarında yer alan dinî programlar bireylerin dinî bilinçlenme düzeylerini artırabilmekte ayrıca örnek görüntüler soyut, anlaşılması güç ve karmaşık konuları kolay anlaşılır hale getirebilmektedir. Özellikle çocukların eğitiminde soyut içeriğe sahip dinî konuların güncel teknolojik vasıtalarla etkileyici ve aydınlatıcı bir biçimde sunumu dinî bilgilenme açısından önem arz etmektedir (Arslan, 2016, s. 13).

Diyanet İşleri Başkanlığı'nın 2014 yılında yaptığı Türkiye'de Dini Hayat Araştırması'na göre katılımcıların %24,6'sı sahip oldukları dinî bilginin kaynağını kitle iletişim araçları (televizyon, radyo, gazete ve dergiler vb.) olarak belirtmiştir. Bu sonuca göre kitle iletişim araçlarından gerçekleştirilen dinî yayınların izleyici tarafından bir bilgilenme kaynağı olarak değerlendirildiği yargısına ulaşılabilir.

Grafik 1 Kişilerin sahip olduğu dini bilginin kaynakları.



Kaynak: Diyanet İşleri Başkanlığı, 2014.

Birey ve topluma yönelik tutum belirleme, sosyalizasyon sağlama, kültür aktarma vb. fonksiyonları kitle iletişim araçlarını din açısından da önemli kılmaktadır. Yeryüzünde mevcudiyetini devam ettiren bütün dinlerin topluma iletmek istediği temel mesajları, öğretileri ve felsefeleri bulunmaktadır. Bu anlamda dinî kurumlar veya cemaatler, dinî mesaj, bilgi ve öğretileri kitlelere ulaştırmada ve dinî sosyalleşmeyi sağlamada 'modern dinî sosyalizasyon' araçları olan kitle iletişim araçlarından faydalanabilmektedir (Arslan, 2009, ss. 363-364).

Kitle iletişim ortamlarının yaygınlık kazanmasıyla birlikte dinî kurum ve kuruluşlar geniş kitlelere hitap edebilme imkânına ulaşmıştır. Dinî yayınlar vasıtasıyla insanlar daha kolay bir şekilde kendi dinleri hakkında geniş ve ayrıntılı malumat edinebilmekte ve dinî öğütler kitle iletişim araçları vasıtasıyla birçok kesime ulaşabilmektedir. Eskiden kısıtlı imkânlarla dinlenebilen vaizler medya aracılığıyla daha geniş kitlelere açılabilmektedir. Gelinen noktada küreselleşme ile birlikte iletişim ve etkileşimin genişlemesi dinin hedeflediği tebliğ ve irşat faaliyetleri açısından geniş imkânlar oluşturmuştur (Arslan, 2016, s. 16).

Bu bağlamda Hıristiyan dünyasında İncil öğretilerini yayma faaliyetlerinin bir kolu olan Evanjelizm hareketi oldukça önem arz etmektedir. Evanjelizm, dinî inançlarından uzaklaşmış Hıristiyan bireyleri yeniden kazanmaya ve İncil mesajlarını yaymaya -en azından duyurmaya- çalışan bir harekettir (Bedir, 2013, s. 76). İnsanlarla iletişim kurma yöntemleri çok geniş bir yelpazede olan Evanjelistler, İncil ve risaleler basmakta, çadır toplantıları gerçekleştirmekte, tiyatro gösterilerinden radyo ve televizyon yayıncılığına kadar birçok faaliyet yürütmektedir. Özellikle kitle iletişim mecralarının aktif kullanımı noktasında her türlü yolu deneyen Evanjelikler karizmatik televanjelistler aracılığı ile öğretilerini yaymaktadır (Sturgill, 2006, aktaran Kıvrak, 2019, s. 50).

Televenjalizm (tele-evanjelizm) medyayı ve özellikle televizyonu Hıristiyanlık öğretisini yaymak ve propaganda yapmak amacıyla kullanmaktır (Öztürk, 2019). Televenjalizm, Amerikan Evanjelistler tarafından toplumun bilinçlendirilmesi amacıyla radyo, TV ve diğer kitle iletişim araçlarında yürüttükleri faaliyetleri ifade etmek için kullanılan bir isimlendirmedir. Radyonun yaygınlaşmasıyla özellikle Amerika'da dinî fikirler dinî yayınlarla yayılım göstermeye başlamış ve bu durum diğer kitle iletişim organlarına da yayılarak Televanjelizm hareketini kuvvetlendirmiştir. Günümüzde ise dijital medya imkânlarının artışıyla televanjelizm de önemli ilerlemeler kaydetmiştir (Albayrak, 2019, s. 159).

2.1.2. Kitle İletişim Araçlarında Dinin Görünürlüğünün Dezavantajları

Neil Postman, Televizyon Öldüren Eğlence isimli kitabında dinî öğretilerin televizyonda vaazlar eşliğinde yer almasına ve dinî prensiplerin kutsallık taşımayan görüntü ortamında aktarılmaya çalışılmasına bazı eleştiriler getirmektedir. Ona göre din, televizyondaki diğer her şey gibi oldukça basit bir biçimde ve çekinilmeksizin bir eğlence olarak sunulmaktadır. Dini derinlikli, kutsal ve aşkın bir etkinlik durumuna getiren bütün özellikler ve ruhsal aşkınlık televizyonda silinmiş bir haldedir; başlıca rol vaizindir. Neil Postman'a göre televizyonda gösterilenler özleri korunmuş olsa da oldukları halden başka bir hale dönüşürler. Bu durumu gözden kaçıran televizyon vaizleri, dinî öğretilerin televizyonda mevcut anlam ve ağırlıklarından bir kayıp yaşanmaksızın aktarılabileceğini varsayarak yanılmışlardır. Neil Postman, televizyonda gösterilen her şeyin bir eğlencelik ürüne dönüştüğünü ve her ne kadar dinsel de olsa bireylerin gündelik rutinleri eşliğinde izlediği içeriklerin alelade bir nitelik taşımaya başladığını düşünmektedir. Hatta ona göre televizyonda dinî vaaz veren vaizin görüntüsünün somutluğu ve değişmezliği, her ne kadar kendisi bunu tercih etmese de ibadet edilmesi gerekenin Tanrı değil, vaizin kendisi olduğu şeklinde çok belirgin bir mesaj iletmekte ve televizyonda dinî formattaki bir programda yakın çekimler eşliğinde gösterilen bir yüz tapınma iştahını kabartmaktadır (Postman, 2010, ss. 132-138).

Bununla birlikte medya araçlarının geniş imkânları sayesinde din olgusu, ait olduğu coğrafyanın ve etnik sınırların dışına taşarak yaygınlık ve tanınırlık kazanabilmektedir. Kitle iletişim araçlarının hızlı, etkin ve etkili bir şekilde yayılımı farklı dinlerin medyada açık bir şekilde görünürlük kazanmasını sağlamıştır. Kitle iletişim araçlarının bu yönü küreselleşen ve çok kültürlü bir hale gelen dünyada çeşitli din ve kültürleri karşı karşıya getirerek bir yönüyle çekişmeye, nefrete ve gerilime diğer yönüyle melezleşmeye sebebiyet vermektedir (Arslan, 2016, s. 15-16).

Gelinen noktaya bakıldığında her ne kadar kitle iletişim araçlarının çeşitli programlar aracılığıyla dinî bilgilenmeyi sağladığı söylenebilse de dinî inançların gevşemesi ve manevi bunalım gibi olumsuz çıktıları da bulunmaktadır. Bir tarafta medya organlarıyla dünyanın farklı milletlerinin dinsel pratikleriyle karşılaşan insanların kendi dinî kimliklerini fark etmeleri diğer tarafta ise bir inanca mensup olanların muhtelif inanç ve ritüel biçimlerine yüksek miktarda maruz kalmaları söz konusudur. Kitle iletişim araçlarının genişlemesi, geleneksel kapalı toplum yapısında yetişmiş olanların farklı din ve kültürlerle yoğun biçimde karşılaşmasıyla ortaya çıkan inanç ve norm bunalımını, yani 'anomié' olarak isimlendirilen durumu kolaylaştırmıştır. İnsanlar, sahip oldukları inançların, diğer inançlar karşısında değerden düşmüş konumuyla yüzleştikçe ve başka insanların kendi inanç ve değerleriyle bağlarını zayıflattıklarını gördükçe bu durum daha da derinleşmektedir. İnanan/dindar kişi için asıl dramatik olan şey ise geniş bir çeşitlilik içerisindeki mevcut normların tamamının izafi olduğunu fark etmekten de öte, mevcut çoğulcu kültür içerisinde herhangi bir inancın geçerliliğine, kabul edilebilirliğine, üstünlüğüne karar verecek yetkili bir merciinin bulunmayışının fark edilmesidir. Belirsizliğin ve göreceliliğin hâkim olduğu bu ortamda kültürel formlar ile dinsel inançlar artık hangisinin daha kıymetli olduğuna hükmedici bir üstün prensibin olmadığı çoğulcu bir toplumsal pota içerisinde eşit hale gelmiştir. Öyle ki dindar birey geleneksel dünyasının güvenlik duvarında meydana gelen çatlaklara tanık olmakta, dinsel çözülüş ve 'anomié' durumunu tecrübe etmektedir. Çözülmeyi başlatan bu farklı inanç öbekleri ile karşılaşma durumu, küresel ölçekte başka dinlerle olabileceği gibi, aynı toplum içerisinde yer alan farklı dinî inanç biçimleriyle de olabilmektedir (Poole, 1993, aktaran Aktay, 2007, s. 334; Arslan, 2009, s. 369).

Kitle iletişim araçlarında amaç bir noktadan sonra konumunu kaybetmekte, kitle iletişim araçlarının dili, söylemi ve mantığı; yani kendisi amacın önüne geçmektedir. Bu durum 'imajın anlatının önemini yok etmesi sorunsalı' olarak da isimlendirilmektedir. Bu

bağlamda günümüzde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte popülerizme maruz kalan her şeyin bir tüketim metaına dönüşerek değersizleşmesi, dinî bilgiye de ilişmiş durumdadır. Özellikle ilgi çeken tartışmalı dinî konular popülerizme kurban edilerek kitle iletişim araçlarında bir meta olarak pazarlanmakta ve tüketilen, konuşulan, tartışılan bir reyting malzemesi olarak kullanılmaktadır. Belirli usul ve ilkeler çerçevesinde tedris edilmesi, doğru metodoloji ile üzerinde düşünülmesi, sade bir dil ile müzakere edilmesi gereken dinî konuların, herkesin ulaşabildiği kanallarda reyting uğruna seviyesiz bir hitap ve üslupla tartışıldığına şahit olunmaktadır (Arslan, 2016, ss. 13-14).

Kitle iletişim araçlarında dinî temaların işlenişinde önem arz eden bir husus da dizi ve filmlerde dinî konuların mistik ve büyüsel temalar eşliğinde sunulmasıdır. Dizilerde (Sırlar Dünyası, Kalp Gözü, Sihirli Annem vb.) ve sinema filmlerinde (The Exorcist ve Matrix vb.) mistik ve spiritüal temalar sıklıkla kullanılmakta bazen ise bu kullanımlarda dinsel öğe ve temalar referans alınmaktadır. Bu gibi yapımlarda mistik ya da parapsikolojik konular göz önünde bulunurken geri planda dinî mesajlar programın temasına uygun bir biçimde sunulmaktadır. Bu konuların sıklıkla ele alındığı yabancı yapımlarda özellikle Hıristiyanlık dinine ait birçok sembol kullanılmakta ve seyircilerin bilinçaltına bu gibi sorunlu durumlarda çözüme ve refaha eriştirici etkin bir din ve referans kaynağı olarak Hıristiyanlık dini işlenmektedir. Diğer yandan araştırmalara göre bu tarz inanışların ve paranormal aktivitelerin medya aracılığıyla tanıtılış ve ele alınış biçimi, halkın bu tarz inançlara karşı tutum ve yaklaşımını da etkilemektedir. Ulaşılan bulgulara göre medya, paranormal inançları tek yönlü sunarak bu tarz inanışların geçerliliğine katkı sağlamaktadır. Kitle iletişim araçları, paranormal fenomenleri eğlence maksadıyla sunduğunda dahi izleyiciler tarafından salt eğlencelik olarak algılanmamakta; paranormal fenomenlerin zihin üzerindeki sarsıcılığı seyircilerin gerçeklik tasavvurlarını etkileyebilmektedir (Arslan, 2009, ss. 371-372). Ayrıca bu tür yapımlarda birtakım dinî

değerler işlense de netice itibarıyla pasif dindarlık anlayışı ön plana çıkmakta ve bu tür yapımlar insanları mucize ve keramet gibi beklentilerin içine sokarak dinin algılanış biçimini değişime uğratmaktadır. Yaşamı boyunca daima kötülükle meşgul olmuş bir kimsenin bir ezan sesiyle birdenbire Müslüman olması veya dinin temel prensipleri arasında yer alan ibadetleri hayatı boyunca terk eden bir insanın yaşamının bir noktasında gerçekleştirdiği küçük bir iyilik karşılığında cennete girmesi bu durumun örnekleri arasında zikredilebilir (Turan, 2007, s. 302).

2.1.3. Kitle İletişim Araçlarının Din Eğitimine Etkisi

Gündelik hayatta insan üzerinde farklı şekillerde etki gösteren ve insanları yönlendirici unsurlar taşıyan birçok araç bulunmaktadır. Bu araçların etki derecelerini hitap ettikleri duyu organlarının miktarı belirlemekte ve daha fazla duyu organına hitap eden araçlar daha yoğun ve uzun süreli etkiler bırakmaktadır (Küçükahmet, 2003, aktaran Turan, 2007, s. 294). Araştırmalara göre "zaman sabit tutulmak üzere insanlar okuduklarının %10'unu, işittiklerinin %20'sini, hem görüp hem de işittiklerinin %50'sini, söylediklerinin %70'ini ve yapıp söyledikleri bir şeyin ise %90'ını hatırlamaktadır" (Üçışık vd., 2002, s. 3). Buradan hareketle özellikle hem işitsel hem de görsel duyulara hitap eden kitle iletişim araçlarının bir fikri öğretip benimsetme ve insanları etkileyebilme gücünün yüksek olduğu söylenebilir.

Kitle iletişim araçları insanların dinî algılarını belirgin veya örtük imalarla şekillendirebilmekte ve rol model olarak sunulan karakterler vasıtasıyla dinî sosyalleşmeye etki edebilmektedir. Bireyler çeşitli türlerdeki görsel ve işitsel yayınlarda (filmler, diziler, müzik ve yarışma programları vb.) popülerleşen karakterlerle özdeşim kurmakta ve gerçek yaşamlarında onları taklit etmeye, onlar gibi davranmaya çalışmaktadır. Rol modeller özellikle kavrama ve yeti beceresi henüz gelişmemiş ve hissî

hareket eden çocuk ve gençler üzerinde daha fazla etki bırakmaktadır. Netice itibarıyla dinî görüşler, tutumlar ve davranışlar da bu taklide uygun olarak düzenlenmektedir (Arslan, 2016, s. 10).

Kitle iletişim araçlarından biri olan sinemada yer alan filmlerdeki karakterlerle ve yaşanan olaylarla özdeşim kurarak (bkz. Replay, 2018) duygusal katılım sağlayan seyirciler, film karakterlerinin giyim tarzlarına, saç stillerine, konuşma üsluplarına ve hatta yürüyüşlerine dahi bağlılık geliştirebilmektedir. Filmin atmosferi içerisinde duygusal yoğunluk yaşayan bazı insanlar karakterleri ve olayları gerçek olarak algılama eğiliminde olurlar (Ekrem, t.b, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 125). Örneğin çok sayıda insanın İslam dinine girmesine vesile olduğu ifade edilen Çağrı filminde Hz. Hamza'yı şehit eden Vahşi karakterini canlandıran Salim Gedara, yükselen tepkiler sonucu gerçek yaşamında işinden kovulmuş, yeni bir iş bulamamış ve hatta sokaklarda insanlar tarafından rahatsız edilmiştir (Yazıcı, 2007, s. 12). Bununla birlikte popüler dizilerdeki başrol karakterlerin isimlerinin yeni doğan bebeklere verilmesi TV ve sinemanın insanlar üzerindeki etkisine dair bir başka örnektir. Son yıllarda popüler diziler arasında yer alan Diriliş Ertuğrul dizisi ile Ertuğrul isminin, Çukur dizisi ile Yamaç isminin, Ufak Tefek Cinayetler dizisi ile de Mila isminin yeni doğan bebeklere verilme oranlarında belirgin artışlar görülmüştür (Arslan, 2019).

Kitle iletişim araçlarının insanlar üzerindeki 'tutum belirleme' düzeyi hakkında pek çok araştırma yapılmış ve bu kapsamda birtakım kuramlar geliştirilmiştir. Kitle iletişim araçlarının 'pekiştirme etkisi'ne sahip olduğunu savunan bir kurama göre kitle iletişim araçları tavır ve tutumları doğrudan etkileme gücüne sahip olmasa da tutumların kuvvetini ileriye taşımada işlevsel olabilmektedir. Bu açıdan konuya yaklaşıldığında kitle iletişim araçlarının tutum oluşturmadaki temel etkisinin tamamen yeni bir tutum yerleştirmekten ziyade mevcut tutumları beslemek olduğu söylenebilir (Batmaz ve Aksoy, 1995, aktaran Arslan, 2016, s. 11).

Genelde kitle iletişim araçlarının özelde ise sinemanın, gençler üzerinde ergenliğin verdiği bağımsızlık hissiyatı ile azalan ebeveyn ve öğretmen otoritesini düzenlemedeki ve değer, alışkanlık ve tutumla ilgili hedefleri kazandırmadaki gücü büyük bir avantaj olarak düşünülebilir. Sinemanın eğitsel bir materyal olarak kullanımının öğrenciler üzerinde din derslerine katılımı teşvik ettiğinin tespiti bu yargıyı destekler niteliktedir (Gümüş, 2019, s. 11).

Sinema filmlerinde yer alan görüntüler, imajlar, motifler ve karakterler özellikle çocukların Tanrı tasavvurlarını belirleyebilmektedir. Küçük yaşlarda belirmeye başlayan Tanrı algısı, bireyin çevresi, dini ve kişiliği tarafından şekillendirilen bir yapıdadır. Tanrı algısının meydana gelme aşamasında bireye öğretilen dinî temsillerin muhteviyatı o bireyin Tanrı'ya dair olumlu veya olumsuz algı geliştirmesine sebebiyet vermektedir. Bir dinin mensubu, çocukluktan itibaren yaygın öğrenim aracılığı ile o dinin Tanrı tasavvurundan hareketle zihninde bir Tanrı imgesi geliştirmektedir. Kazanımlarını eleştirel süzgeçten de geçiren birey, Tanrı'ya dair duygu ve düşüncelerinde özgün bir tasavvura sahip olmaktadır (Güler, 2007, s. 124). Tanrı inancının oluşumunda dinî duygu gelişimi önemli bir husustur ve kişi, sahip olduğu dinî eğilimleriyle ve kutsal olana bağlanma isteğiyle Tanrı inancının farkına varır. Tanrı tasavvuru bireyin sosyal çevresi ve eğitim düzeyinin yanı sıra içsel yaklaşımlarından da etkilenmektedir (Yapıcı, 1996, ss. 123-126).

Çocukların enerjik, yenilikçi ve kıpır kıpır ruh dünyalarına uygun olarak hazırlanan fantastik filmlerin birçoğunda sihirli ve büyüsel hadiseler, metafizik figürler ve tanrısal özellikler taşıyan karakterler yer almaktadır. Özellikle çizgi filmlerde sıklıkla kullanılan sihirli ve büyüsel öğeler, çocukların dinî gelişimine, din eğitimine ve Tanrı algısına zarar verebilmektedir. Pek çok fantastik filmde insana tanrısal nitelikler atfedilmekte, büyü ile din irtibatlandırılmakta ve böylelikle çocukların dinî tasavvurları olumsuz yönde etkilenmektedir. Bununla birlikte fantastik filmlerin birçoğunda dinî

referansa sahip ahiret, cennet, cehennem, cin, melek, şeytan gibi metafizik kavramlar antropomorfik bir yaklaşımla somut olgulara indirgenmektedir. Meleklerin kanatlı ve beyaz ışıklar saçan güzel bir kadın şeklindeki biçimleri, şeytanın artık standartlaşmış kuyruklu, çirkin boynuzlu ve kırmızı yüzlü insan biçimindeki sureti, Azrail'in siyah kıyafeti ve orağı bunlardan bazılarıdır. Normalde muhayyilede tasavvur edilemeyecek varlıkların sinemada bu şekilde gösterime sunulması, o varlıkların sıradanlaştırılmasına ve değersizleştirilmesine sebebiyet vermektedir (Sarmış, 2020, ss. 210-211). Bu durum çocuklarda kavram kargaşası yaratmakta ve filmlerde yer alan görüntülerle uyuşmayan dinî bilgileri öğrenmekte zorlanmalarına yol açmaktadır. Üstelik bu durum çocukların kutsal metinlerde yüceltilen dinî olguları ve dinî referanslı öğeleri, gerçekte olduklarından daha basit 'maddi varlıklar' şeklinde algılamalarına da neden olmaktadır (Bahadır, 2005, ss. 40-45). Ülkemizde yapılan bir araştırma, çocukların %50'sinin Harry Potter'ın yerinde olmayı arzuladığını tespit etmiştir. Bu çocukların %45,7'si gizli ve olağanüstü güçlere sahip olduğu için, %42'si güçlü olduğundan dolayı, %38,9'u sihir ve büyü yapabilmesi sebebiyle, %19,8'i ise ölümsüz bir hayata sahip olması nedeniyle bu arzuyu taşımaktadır (Altıntaş, 2008, ss. 76-77).

Sinema filmleri içerisinde bir tür olan ve yetişkinlerle birlikte özellikle çocuklar tarafından beğeniyle izlenen animasyon filmler genç kuşaklara kültürün aktarılmasında önemli bir misyona sahiptir. Fakat animasyon filmlerinin içeriğinde yer alabilen cinsellik, şiddet, sihir ve büyü gibi unsurlar çocukların manevi ve ahlaki eğitimini olumsuz yönde etkilemektedir (Yorulmaz, 2016, s. 132). Ülkemizde gerçekleştirilen bir araştırma popüler olan çoğu animasyon filminin ahlaki açıdan herhangi bir fayda sağlamadığını ve çocukları şiddete sevk ettiğini tespit etmiştir (bkz. Atan, 1995, s. 76). Ayrıca bu tür yapımların Batı ve Hıristiyan kültürünün değer yargılarını yerel kültürlere sızdırma işlevi gördüğü belirtilmelidir. Bununla beraber animasyon filmler tüketim kültürünü çocuklar

özelinde yaygınlaştırmakta ve çocukların yüksek bir çoğunluğu ebeveynlerine animasyon karakterler içeren eşyaları satın aldırmaktadır (bkz. Aşçı, 2006, s. 71).

Kitle iletişim araçlarından TV ve sinema, belirli bir fikirsel eksen çerçevesinde görüntüleri bir araya getirmektedir. Bir araya getirilen görüntülerle yaratılan anlam ahlaki açıdan tahrip edici özellikte de olabilmektedir. Genç nesillerin özellikle Z kuşağının ahlaki bunalım ve açmazlarını besleyen unsurlardan biri de kitle iletişim araçlarındaki yapımlarda yaratılan bu anlamlardır. TV'de, sinemada, ücretli yayın yapan Blu TV, Netflix, Exxen vb. gibi dijital platformlarda gençlerin ruhuna seslenen ve 'bizden' imajı veren görsel ve işitsel ürünler, oluşturdukları etik ve davranışsal prensiplerle özellikle ergen bireyler üzerinde geçerli olan ahlaki bir norm örüntüsü yaratmaktadır. Bu durum okullarda ve aile içerisinde mevcut olan iletişimsizliği ve disiplinsizliği besleyebilmektedir. Bu bağlamda Türk sinemasına damgasını vurmuş yapımlardan olan Hababam Sınıfı serisi, güncel olarak ise Netflix isimli dijital platformda gösterime giren Aşk 101 (2020) dizisi söz konusu 'gençleri disiplinsizliğe sevk ederek ahlaki tahribat oluşturan yapımların' örnekleri olarak zikredilebilir. Bu yapımlarda ve TV'de gençlik kategorisinde sunulan diğer dizilerde sürekli övülerek yüceltilen ve karizmatik karakterlerle sunulan tembellik, dersi asma, okul kurallarına riayetsizlik, başına buyrukluk ve öğretmene saygısızlık gibi tutumlar gençler için olumsuz örnek teşkil etmektedir. Bu kategoride yer alan yapımlarda çalışkan öğrenciler 'inek' yaftasıyla dışlanmakta/küçümsenmekte (Yorulmaz, 2016, s. 129) ve popüler karakterler tarafından kopya çekmek veya hedeflerine ulaşabilmek amacıyla öğretmen/müdürle aracılık kurmak maksadıyla kullanılmaktadır. Netice itibarıyla söz konusu gayri ahlaki davranışları, 'popüler', 'karizmatik', 'ulaşılmaz' ve 'cazibeli' karakterler aracılığı ile gören genç bireyler, reel yaşamda çalışkan görünmekten kaçınabilmekte, okul kurallarına riayet etmeme 'seçkinliğine' erişme girişimlerinde bulunabilmekte ve bu minvalde asi tavırlar sergileyebilmektedir.

2.1.4. Sinema ve Din

Çok eski zamanlardan beri insanların ortak emek, tecrübe ve çabalarının konusu olan sanat, tıpkı din gibi bireylerin duygu dünyasında farklı şekillerde tecelli etmektedir. Sanatın aynı zamanda dinin estetik olarak tebliğine imkân tanıması din ile sanat arasında sıkı bir etkileşimi de beraberinde getirmiştir (Coşkun, 2015, s. 785). Genç bir sanat dalı olmasına rağmen kısa sürede hızlı ilerlemeler kaydeden sinema, sosyal hayatın önemli bir öğesi haline gelmiştir. Siyah beyaz, sessiz ve kısa filmlerle başlayan sinema serüveni, uzun metrajlı, sesli ve renkli filmlerle devam etmiş ve nihayet dijital sinema insanlığın hizmetine sunulmuştur. Din ve inanç konuları bahsi geçen sinemanın tüm bu evrelerinde az ya da çok hayat bulmuş ve filmler dinî konulara genellikle ilgi duymuştur (Bilis, 2020, s. V).

Dinî duyguların gevşediği ve insanların kutsal referanslardan uzaklaştığı günümüz dünyasında sinema, bir bakıma dinin işlevsel yönüne müşterek olmuş ve dinden rol çalmıştır. Sinema, insanların dinî kökenli hakikatlere karşı temel kabullerini ve toplumun değer yargılarını değiştirmek suretiyle dinin dizayn edici vasfına ortak olmaktadır. Genel anlamda bireyin ontolojik sorunlarına açıklık getirmede ve anlam arayışını çözmede belirli davranış kodları benimsetme özelliğiyle öne çıkan dinin, artık bu fonksiyonunu sinema filmleriyle paylaştığı söylenebilir.

Sinemaya giden seyirci, simgesel davranış kalıplarından müteşekkil bir tören veya ayine katılım sağlamış gibidir. Bu ayin sırasında kendisine iletilen simgesel mesajları filtresiz bir şekilde ve herhangi bir kanıt gereksinmeksizin algılamakta ve bu esnada üretilen anlamın etkisi altına girerek bu anlam ekseninde inançlar oluşturmaktadır (Güçhan, 1993). Bu bağlamda dinin temel sembolleri ile sinematografik öğeler arasındaki uyum dikkat çekicidir. Sinema salonlarının ve dinî mabetlerin tasarımsal benzerlikleri bu uyumu destekler niteliktedir. Nitekim dinî mabetlerden biri olan Kilise ile sinema

mimarisinin benzerliği, sinema ve din benzeşimine dair tuhaf bir örnek olarak önümüzde durmaktadır. Her ikisinde de insanlar loş ışık altında, sessizce sahnedeki vaizi/kahramanı dinlemekle meşguldür. Her iki meşguliyette de duyu organları sunulan mesaja odaklanmış halde açıktır ve bu açıdan cemaat/seyirci, mesajı kabullenip 'fethedilmeye' müsaittir. Bu bağlamda sinema seyretmek, bir tür ritüele katılmak olarak değerlendirilebilir (Balcı ve Demirkıran, 2005; Matties, 1998, aktaran İnanlar, 2015, s. 232).

Bütün dünyada her gün sinema salonlarına binlerce insan kiliseye gider gibi gitmekte, ruhsal tecrübelerine ya yeni bir şeyler katmakta ya da bir şeylerden koparılmış halde salondan çıkmaktadır (Yalsızuçanlar, 2014, s. 48). André Bazin (1995, s. 15), bu bağlamda sinemanın çağdaş yaşamdaki yerini tespit ederken 'gölgeler dininin ayini' benzetmesini yapmıştır. Faure (2016, s. 80) ise, uyandırdığı heyecanlar, sarstığı duygular ve müzikal karakteri ile sinemanın katedralde gerçekleştirilen bir ayin seremonisine eşdeğer olduğunu düşünmektedir.

Yönetmenler, sinema dilini kullanarak din adamlarının menkıbeler anlatmasına benzer bir şekilde hikâyeler anlatmışlardır. Film yönetmeni, sinemanın biçimsel teknikleri vasıtasıyla ve bunları kullanmadaki tercihleriyle hikâyeyi muhataplarına aktarmaktadır. Nitekim bu bağlamda D. J. Graham (1997) "Çoğu insan için dinî deneyimler konusunda sinema bir odak noktasıdır ve yönetmenler de onların rahipleridir." (Graham, 1997, alıntılayan Bilis, 2020, s. 6) demektedir.

Sinema filmlerinde din, yalnızca dinî-tarihî bir hikâye aktarımı sırasında ya da katı bir öğretiye dayanan dinî söylemin propagandası bağlamında yer almamaktadır. Dine, güçlü uhrevî altyapıya sahip, manevi hissiyat ve duygularla bezeli, alt metinde tasavvufu/mistisizmi inceden hissettiren önemli yönetmenlerin başyapıt sayılabilecek filmlerinde de rastlanılabilmektedir. Andrei Tarkovski, Kryzstof Kieslowski ve İngmar

Bergman gibi yönetmenlerin ayrıcalıklı olabilmesinde mistisizm ve dinî öğretilerden esintiler taşıyan filmsel üsluplarının da etkisi bulunmaktadır (Balcı ve Demirkıran, 2005).

Dünya sineması hiçbir zaman din ile tekdüze bir ilişki içerisinde olmamıştır. Sinemanın din ile olan ilişkisinin çeşitliliği, dine karşı mevcut perspektif çeşitliliğinden kaynaklanmaktadır. Bu çeşitlilik içerisinde; dini afyon olarak değerlendiren ve kurumsal dine isyan eden filmlerin yanı sıra yeni bir din kuran ya da herhangi bir dine atıf yapmadan içerisinde kader, ruhlar âlemi ve metafizik varlıklar gibi dinsel öğeler barındıran filmler de yer almaktadır. Farklı fikirsel zeminlere sahip bu filmlere karşı toplumun tepkisi de hiçbir zaman tekdüze olmamıştır. Kimi yönetmenler günahkâr kimileri aziz ilân edilmiş; gişe rekorları kırılmasından film seti baskınlarına kadar muhtelif tepkiler gösterilmiştir (Balcı ve Demirkıran, 2005). Dinî hikâyelerin gücünü fark eden Hollywood yapımcıları ise farklı dinlere ve inançlara sahip uluslararası izleyici potansiyelini es geçmemiş, yalnızca Hıristiyanlığa ait değil Yahudiliğe, Budizm'e, İslamiyet'e ve hatta inançsız kitleye yönelik filmler de üreterek dinî pazarı sinema salonlarına taşımışlardır (Bilis, 2020, s. VI).

Toplumsal hayatın temel dinamiklerinden birini oluşturan din olgusu, kitle iletişim araçlarından olan sinema ile başlangıcından bu yana az veya çok, direkt veya dolaylı, sathi veya detaylı bir ilişki içerisinde olmuştur. Kimi zaman dindarlar ve din adamları sinemaya tepkisel yaklaşıp dinî prensiplerle uyuşmayan filmleri yasaklatma uğrunda çaba sarf etmiş bazen de sinema dine karşı olumlu ya da olumsuz tavrını sahip olduğu imkânlarla gösterme yolunu tutmuştur. Zamanla sinemanın insan ve toplum üzerindeki etkisini fark eden kişiler sinemayı siyasi, dinî ve ideolojik birtakım propaganda faaliyetlerine alet etmeye başlamıştır. Göz göre göre yapılan propagandaların tepki topladığının fark edilmesiyle birlikte bilinçaltı mesajlar ve alt metinlerle hedeflenen mesajlar verilmeye başlanmıştır (Yorulmaz, 2013, ss. 247-249). Kitle iletişim araçlarından olan sinemanın dine karşı sürpriz bir etkisi ise yeni bir din oluşumuna

öncülük etmesidir. Star Wars filmlerinden sonra seride yer alan Jedi savaşçılarının filmdeki kurgusal dini Jediism, filmin hayranları tarafından gerçek yaşama aktarılarak hayatiyet bulmuştur. 2000'li yılların başlarında Avustralya'da yapılan nüfus sayımında 70 bin kişi, İngiltere'de yapılan nüfus sayımında ise 390 bin kişi, dinlerini Jedi olarak belirtmişlerdir. Ayrıca İngiltere ve ABD'de Jedi kiliseleri de kurulmuştur (Leigh, t.b, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 229).

Sinema sektörüne yön veren Hollywood ise dini ve dinî öğeleri filmlerde kullanma noktasında zengin bir tecrübeye sahiptir. Sinemanın icadının hemen ardından yapımcılar ve yönetmenler sahip oldukları dinî anlayışa uygun filmler kayda almışlardır. Bu filmlerde özellikle Hıristiyanlık öğretisine uygun olarak; peygamberlik, rahiplik, papazlık, misyonerlik, kilise yönetimi, azizler, dinî alegoriler ve semboller, dinî hikâyeler vb. gibi birçok kavram ve kurum yer almıştır. İncil ve Tevrat'ta yer alan anlatılar ise dinî ve epik türdeki pek çok filme esin kaynağı olmuştur (Bilis, 2020, s. 4).

2.2. SEKÜLERLEŞME, DİN VE SİNEMA

2.2.1. Gündelik Hayatta Din

Gündelik hayat, temel toplumsal ve kültürel değerlerin farklı sosyal statüye sahip insanlarca paylaşıldığı, öğrenildiği ve haklılaştırıldığı bir alan özelliği taşımaktadır (Oskay, 1989, ss. 7, 9). Sosyal gerçekliğin bir parçası olan ve yerleşik sistemlerin, otoritelerin ve yaşam çeşitliliğinin etkilediği gündelik hayat olgusu, özgün bir çoğulluğu, doğallığı ve uyumu da içerisinde barındırmaktadır (Subaşı, 2004, s. 23).

Gündelik hayat, toplumun, muhtelif değişkenler doğrultusunda kendi iç bünyesinde ürettiği dinî, kültürel ve iktisadi etkinliklerin birbirleriyle uyum içerisinde belli bir tarih kesitinde belirginleşmesidir. Bu bağlamda gündelik hayatın bir gerçekliği

olan dinler, sosyal yaşamı düzenleyen, tutum ve davranışları şekillendiren, ilişkileri inşa eden ve toplumsal kurumların ahengini sağlayan bir fonksiyon üstlenebilmektedir (Subaşı, 2001). Kutsal ve aşkın olanla bağ kurmayı ifade eden din, gündelik hayatın farklı alanlarıyla etkileşim kurmakta ve inançla birlikte teşekkül eden anlam örüntüleri kolektif yaşamın sosyal sürecinde açığa çıkmaktadır (Arslan, 2018, s. 311).

İnançlı kimseler için dinsel inançlar, bireysel ve toplumsal düzlemde yaşamın ahlaki ve pratik yönlerini açıklayıp anlamlandırmada, mevcut durum ve olaylarla ilgili deneyimlere güvenlik aşılamada ve bu çerçevede bir anlayış çizmede işlevsel olmuştur (Giddens, 1994: 95). İnancın etkisi altındaki birey, kabullenilmiş Tanrısal gerçekliğe kendi sosyal statüsüne uygun bir şekilde ve gündelik hayatın bütün yönlerini kapsayan bir realite içinde bağlanmakta, yaşam stratejisini dinî emir ve yasaklara uygun kodlayarak gündelik hayatını denetlemektedir. Modern anlayışın hâkim olduğu günümüz dünyasında ise daha ziyade vicdani bir olgu olarak anlaşılan dinin işlevsel rolleri, hiyerarşik örgütlenmesi sarsılmış olsa da bireysel ve toplumsal boyutta belirleyici olmaya devam etmektedir (Subaşı, 2001).

Dinin toplumsal yaşama açılmasında, dinî unsur ve öğretilerin sembolik gücünün yanı sıra bireyin varlığını devam ettirdiği sosyal ortamın bağlamsal nitelikleri de önem taşımaktadır. Din, toplumsal alışkanlıklara kendi şeklini vermek yahut kökten değiştirmek suretiyle toplumsal tezahürünü gerçekleştirmekte; bu bağlamda sosyal ortamda deneyimlenen din/dindarlık biçimleri hem özgün dinî bilgi derinliğinin hem de yerel toplumsal ritüellerin izdüşümlerinin çeşitli derecelerdeki tezahürleri ile farklılaşabilmektedir (Çoştu, 2009b, s. 125). Belli bir teolojiye, normatif kurallara, itikâdî, amelî ve ahlakî öğretilere (Çoştu, 2009b, s. 125) sahip olan dinler, gündelik hayata farklı biçimleriyle tezahür etmektedir. Popüler kültür ile din arasındaki etkileşimlerin deseni ve ahengi gündelik yaşamdaki dinselliği belirleyebilmekte ve söz konusu normatif prensipler halkın istek, ihtiyaç ve temayülüne göre çeşitli formlara bürünebilmektedir

(Arslan, 2018, s. 314). Dolayısıyla gündelik yaşamda beliren dindarlık kaynağı itibarıyla kitabî olabileceği gibi geleneksel ve örfi nitelikler de taşıyabilmektedir.

İslam dini, etkin ve ayrıntılı düzenlemeleriyle gündelik hayata etki edici özel bir toplumsal ilişki modeli içermektedir. Kıyafet tercihlerinden cinsel alışkanlıklara, iktisadi yapılanmadan bilim ve sanata, doğumla elde edilen haklardan cenaze törenlerine kadar pek çok konuda İslam'ın kapsayıcı ve emredici normatif düzenlemeleri hakkında konuşabilmek mümkündür (Sarıbay, 1994, aktaran Subaşı, 2001). Bununla birlikte belli dini konularda bireylere tercih hakkı ve karar yetkisi verilmesi (Tekin, 2009, s. 54; Ünal, 2004, ss. 45-46), daha yoğun bir tecrübe için dinî hükümlerin vurgularının artırılması (Yılmaz, 2021, s. 623), halkın, duygusallığını okşayıcı unsurlara gösterdiği eğilim (Akpınar, 1999, s. 39) ve geçmişten gelen alışkanlıkların din adına devam ettirilişi (Zafer, 2019, s. 347; Çoştu, 2009b, s. 125; Ak, 2018, s. 97; Arslan, 2018, s. 315) gibi sebepler İslam ve yerleşik kültürün etkileşimine ortam hazırlayarak popüler dinî bir alan meydana getirmiştir. Örneğin, bu bağlamda nazar, muska, fal, büyü, ziyaret fenomeni, veli kültü, adak, çaput bağlama vb. hususlar halk arasında görece yaygın olan ve itibar gördüğünden geçmişten bu yana uygulanmaya devam eden kitabi din arasına sızmış kültürel alışkanlıklar arasında gösterilebilir. Söz konusu bu uygulamaların çoğu dini bir temele sahip olmasa da mistik duygulara hitap edişlerinden dinsel bir nitelik taşımaktadır (Çoştu, 2009b). Öte yandan gündelik yaşamdaki kötülük ve kaygının ortaya çıkardığı çaresizliğin bastırılması ve beklenmedik hadise ve krizlerle gelen buhranın giderilmesi amacıyla bireylerin söz konusu bu popüler dini inanış ve ritüellere iştiraki yoğunlaşabilmektedir (Arslan, 2018, s. 317).

Bununla birlikte seküler bilgi, pratik ve hassasiyetlerin kendiliğinden mevcut, yerleşik ve sabit olanları süreç dışına itişinin bir neticesi olarak gündelik hayatta dinî nitelik taşıyan unsurlar da özelleşebilmekte ve sekülerizm kendisini bir kültür olarak gündelik hayat aracılığı ile sunduğundan seküler ilgi, duyarlılık, beklenti, motivasyon ve

yönelimler, gündelik gerçekliğin işleyişi içinde doğallaşarak rasyonelleşebilmektedir. Dolayısıyla seküler din algısının ürettiği, dinî prensipleri ahlaki boyutta bırakan ve "ilahî normlara uymadan dinin birleştiriciliğinden faydalanma düşüncesine dayanan" (Kırış, 2018, s. 2465) seküler/yüzeysel dindarlık da sabit ilkelerinin seküler anlayıştan esinlendiği bireysel bir tecrübe olarak gündelik yaşamda tezahür edebilmektedir (Doğan, 2012).

2.2.2. Seküler Çağda Din

Aydınlanma Çağı hareketleri ve pozitif bilimlerin ortaya çıkışı insanın dinle olan bağını zayıflatmış ve din-birey ilişkisini dönüşüme uğratmıştır. Metafizik, aşkın ve kutsal olanın modern dünyadan dışlandığı ve aklın öne çıkarıldığı bu dönem, 'Tanrı öldü' veya 'Hıristiyanlık sonrası çağ' gibi çarpıcı ifadelerle nitelendirilmiştir (Berger, 2012, s. 25). İnsan aklının Tanrısal akla, bilimsel bilginin ise dinî bilgiye tercih edilmeye başlandığı bu modern çağda "geleneksel dinlerin direnişine rağmen, modern bilgi ve teknoloji aracılığıyla rasyonel olarak kurulan yeni hayat tarzı, ilişki sistemi ve değer anlayışları din karşısında çoğunlukla olumsuz bir pozisyon" (Akgül, 2017, s. 192) almış ve "insanın din olmadan da yaşayabileceği" (Tolstoy, 1995, s. 12) görüşü kabul görmeye başlamıştır. Her ne kadar tekamülün sınırlarının zorlanması ve teknolojik gelişmeler insanlığı bu şekilde düşündürmüş olsa da kaçınılmaz ölüm hakikatini değiştiremeyeceğinin bilincinde olan insanlar, kudretli, üstün, lütufkâr bir varlık olarak Tanrı düşüncesini ve adalet öğretisine dayalı ölüm sonrası diriliş inancını hiçbir zaman bütünüyle terk edememiştir (Bilis, 2020, s. 2).

Charles Taylor (2014, ss. 3-6), sekülerliğin toplumsal hayatta tezahürünü üç boyutta ele almaktadır: İlki, sekülerliğin akılda oluşturduğu ilk izlenimdir; devlet ve kurumların işleyişinde dinin bütünüyle devreden çıkmasıdır. İkincisi, dinin kamusal

sınırlardan arındırılmasıdır; yani ekonomik, sosyal, siyasal ve kültürel alanlarda dinin kaynaklık teşkil edememesidir. Bu aşamada bireyler günlük yaşamlarını dinî referanslar olmadan sürdürmektedirler. En önemli aşamayı oluşturan üçüncü basamakta ise din artık sosyal yaşamda pek çok seçenekten biri haline gelmektedir. Din, artık yaşamda hem vardır hem de yoktur; bireyler Tanrı'ya inanır, mabetlere gider, ibadetten geri durmaz, ahlaki normlar dinden referans alır ve hatta modern çağın başlangıcına nazaran çok daha dindarca bir yaşam sürdürülebilir. Fakat din, dünya tasavvurunda ve yaşantısında herhangi bir aksiyom oluşturamamaktadır (Hazır, 2012, ss. 145-146). Diğer taraftan seküler ortamda anlamlarını ve cazibelerini yitiren dinî semboller 'inanmadan ait olma' statüsüne düşürülerek kültürel bir unsur haline gelmektedir. Sözgelimi Müslümanların domuz etine karşı hassasiyeti, ezana ve Kur'an'a karşı şekilsel saygısı, tesettürün başörtüsüne indirgenmesi yahut sakal bırakılması, Alevi inancına mensup olanların Zülfikar kolyesi takması ve duvar köşelerine Hz. Ali portresi asması bu kapsamdadır. Benzer şekilde Hıristiyan olan bir kimsenin boynundan düşürmediği haç da çoğu zaman dekoratif bir öğe olmaktan öteye geçememektedir (Sarmış, 2020, ss. 116-117; ayrıca bkz. Wilson, 2021, s. 13).

İnsanlık tarihine bakıldığında hem ilkel kabile dinlerinde hem de ilahi kökenli dinlerde dünyevi ile semavinin birbirinden bağımsız olmadığı görülmektedir. Çünkü onların sahip olduğu dünya tasavvurunda din ayrıca özerk bir yapı arz etmiyor, hayatın bütününü ilgilendiriyordu ve bu topluluklarda, "herhangi bir kamusal faaliyeti… 'Tanrı'yla karşılaşmadan' yürütmeniz imkânsızdı" (Taylor, 2014, s. 4). Bu kapsamda İslam dini de müntesiplerine tavsiye ettiği prensiplerle sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanları kapsayıcı bütüncül bir yaşam tarzı ve ilişkiler hukuku sunmakta ve Müslüman birey ise hayatını bu tasavvura göre şekillendirmekteydi. İnanç ve eylem açısından müntesiplerinin hayatını düzenleyen İslam, din olgusunun sosyal ilişkilerden dışlanıp bireysel alana, vicdana, kalbe mahsus kılınmasına müsaade etmemiştir. Bu

bağlamda İslam dini sadece inanç ve ibadet konusunda değil sosyal yaşamın bütün alanlarıyla ilgili emir ve prensipler koyarak seküler bakışı/bilinci/ahlakı önlemiş ve dünya/ahiret ayrımı gözetmeyerek bütüncül bir perspektif inşa etmiştir. Müslüman ise bu açıdan kelimenin vurgusuyla yaşamın tüm alanlarını kapsayan söz konusu prensiplere 'bütünüyle teslim olan' anlamına gelmektedir.

Seküler ideolojinin hâkim olduğu postmodern düzende yaşamını sürdüren insan ise manevi ihtiyaçlarını karşılayamadığından zamanla kendini boşluğa düşmüş ve terk edilmiş hissetmektedir. Anlam arayışı içine giren insan için din, bu noktada çoğu kez, hakikati temsil etmesi, hayata büsbütün anlam vermesi ya da bizzat aşkınlığı sebebiyle değil manevi ihtiyaçlara cevap verebildiği için gerekli hale gelmektedir. Bu bağlamda ortaya çıkan dinî uyanışın teolojik hakikat anlayışıyla yeteri kadar bağdaşmadığı görülmektedir. Bu ortamda insanların dine olan ilgisi/ihtiyacı daha çok bireysel ve sosyal açıdan güvende hissetme gayesinden kaynaklanmakta, dinî gereklilikler çoğunlukla göz ardı edilmekte ve bütüncül bir dinî yaşam yerini sadece bir şeye inanma ve bağlanma duygusuna bırakmaktadır (Akgül, 2017, s. 201).

Bazı araştırmacılara göre seküler düzende din, kurumsal yetilerini kaybetmesine rağmen bireysel ölçekte yeni inanç formlarını bünyesine katmakta ve değişen yüzüyle mevcudiyetini artırarak sürdürmektedir (Ostwalt, 2006, aktaran Sarmış, 2020, s. 33). Fakat bu araştırmacılara göre dinin değişen yüzüyle belirmeye başlayan yeni inanç tipolojileri de dindarlık olgusu içerisinde değerlendirilmektedir. Bununla birlikte hayatın çeşitli alanlarında dinin görünürlüğünün kaybı, dindar bireyin seküler ahlaka uyum sağlamasına sebebiyet vermektedir. Toplumsal ilişkilerde dinsel tezahürlerin yokluğu dindar bilincin de dönüşüm geçirmesine yol açmaktadır. Bu süreçte her ne kadar dindar bireyler bir yandan mabede gitmeye, dua etmeye ve diğer dinî eylemleri gerçekleştirmeye devam etseler de seküler düzene adaptasyon sağlamaları, yaşamsal pratikleri ile bütüncül bir yapı arz eden dinin özünü tahrip edebilmektedir. Nitekim dine dönüşün birtakım

ihtiyaçlardan kaynaklanması bireyin din ile ilişkisini sınırlamakta ve dinî inançların, bilgilerin ve düşüncelerin yaşamla bağlantısı, zihinsel bir tatminden ibaret hale gelebilmektedir. Netice itibarıyla sosyal intibalarda rastlanmayan dinî söylemin artık dünyaya dair bir sözü kalmamakta ve din ekseriyetle ahiretle, gayb ile ve meçhulle irtibatlandırılmaya başlanmaktadır (Sarmış, 2020, ss. 33-46).

Günümüz dünyasında gerçekleşen hızlı değişimlerle iletişim teknolojilerinde yaşanan ilerlemeler insanlığa yeni bir medeniyetin kapılarını aralamıştır. Küresel dünyada iletişim teknolojilerinin yaygınlaşması bütün çeşitliliğiyle mevcut bilgi hazinesinin tüm bireyler tarafından ulaşılabilmesini sağlamış, dolayısıyla yeni bir toplumsal ilişki ağının ve sosyal değerler alanının oluşmasına zemin hazırlamıştır (Hamelink, 1998, aktaran Akgül, 2017, s. 193). Rasyonel aklın inşa ettiği post/modern çağda yaşayan modern birey bu yeni sosyal düzeni benimseyerek dininden, geçmişinden ve kutsalından arınmış bir halde ve seküler tercihlerle hayatını sürdürmektedir. Sosyal yaşamla irtibatını kaybeden dinî hükümler ise sanat, müzik, edebiyat ve felsefe üzerindeki söz hakkını da kaybetmektedir. Bu noktada artık insancılık merkezileşebilmekte (hümanizm), akıl putlaştırılabilmekte (rasyonalizm), metafizik öğeler yok sayılabilmekte (pozitivizm), yalnızca maddiyat için çaba sarf edilebilmekte (materyalizm), hürriyet (liberalizm) ve haz (hedonizm) sloganları bireyin yaşamını kuşatabilmektedir. Nihayetinde hayat yalnızca dünyevi hudutlardan müteşekkil bir hale gelmektedir (Sarmış, 2020, ss. 42-43).

2.2.3. Seküler/Dinsel Ayrımında Sinema

Turner (2002, s. 39), postmodernizmin kıskacındaki gündelik yaşam düzeyinde, ticari mallar, seyahat, turizm ve küresel TV'nin etkisiyle sarsılan ve göreceleşen inanç temelleri üzerinde düşünülmesi gerektiğine dikkat çekmektedir. Kitle iletişim araçlarının

da tesiri ve tazyiki ile meydana gelen postmodernleşme süreci, geleneksel inançların erozyona uğramasına (Günay, 1987, s. 46) ve seküler nitelikler taşımaya başlamasına sebebiyet vermiştir. Medyanın önderliğinde ortaya çıkan ve gündelik yaşantımızdaki inanç ve davranış kalıplarını dönüşüme uğratan bu süreç, hakikatlerin göreceleşmesinin ve tekdüze hale gelmesinin önünü açmıştır. Kitle iletişim araçları ve bu araçlarla üretilen tüketim ahlakı, gündelik yaşamı kuşatmakta ve dinî hayatın öğelerini önemsizleştirerek anlamsız hale getirmektedir. Sonuçta insanlar Tanrı'ya inanmaya devam etseler dahi sosyal yaşantı içerisinde işlevsiz hale gelen dine yeteri kadar bağlılık gösterememekte ve kitleler seküler yaşam ahlakını benimseyici bir tutum içerisinde yer alabilmektedir. Dolayısıyla kitle iletişim araçlarıyla üretilen tüketim kültürü, değer bunalımı ve göreceleşmiş hakikatler bireylerin ait olduğu geleneksel yaşam tarzlarını temelden sarsabilmekte ve onları popüler olana uyum sağlamaya zorlayarak dinsel pratikleri, bilinç düzeyinde olmasa da Pierre Bourdieu'nun habitus kavramıyla ifade ettiği "bir dinin kendini tecessüm ettirdiği gündelik yaşam pratikleri" (Bourdieu, 1990, aktaran Aktay ve Köktaş, 2007, s. 343) düzeyinde aşındırabilmektedir (Arslan, 2016, ss. 14-15).

Kitle iletişim araçlarından olan sinemada gösterime giren her film hayattan bir parça sunmaktadır. Yaşamın anlatılmaya layık bulunan bir kesitini ele alan filmlerdeki karakterlerin eylem ve söylemleri gündelik hayat standartlarıyla benzerlik içerisindedir. Karakterlerin hayat felsefeleri, yaşam görüşleri, ideolojileri, değerleri, tavır ve tutumları günlük yaşamdan alıntılanmaktadır. Tutumların ve eylemlerin, sahip olunan değerler manzumesinden bağımsız olmadığı düşünüldüğünde filmlerde yer alan karakterlerin düşünce biçimleri, konuşma tarzları, moda anlayışları ve giyim-kuşamları, zihniyetlerini yansıtmaktadır. Bu bağlamda belirli tercihler doğrultusunda oluşturduğu kurguyla sinema, gündelik yaşamın esaslarını sunmakta, yorumlamakta, düzenlemekte ve belirlemektedir. Dine, inanca ve maneviyat alanına dair her şeyin insanoğlunun iç ve dış dünyasına bir şekilde yansımasından dolayı çok genel bir deyişle her filmin bir ölçüde

dinî olduğu söylenebilir. Nitekim dine karşı yapılmış bir film bile dar anlamda dinîdir; dinî eğilimlidir (Lüleci, 2008, s. 12). Bu bağlamda filmlerin din olgusu ile irtibatının sanıldığından çok daha kuvvetli olduğu iddia edilebilir.

Sinematografik evrenin, gerçeklik yanılsaması yaratan imgelerden ve ideolojik illüzyonlardan müteşekkil bir yapı arz ettiği söylenebilir. Sahnede yer alan görüntü ve imajlarla izleyicinin bilinç formunu ve algılarını sil baştan yaratabilen sinema, kültürel ve toplumsal kodlara kendi şeklini vermekte ve yeni perspektifler oluşturarak mevcut kutsal inşayı sarsabilmektedir. Böylelikle sinema, seyirciyi makulleştirdiği seküler yaşam tarzının içine çekebilmektedir. Nitekim modern çağın etkisindeki birçok filmde dindar insan tipolojisinin değiştirildiği, ibadet unsuruna ekseriyetle yer verilmediği, yanlış kültürel alışkanlıkların dinle özdeşleştirildiği ve yaşamın kutsal öğreti ve değerlerden arındırılmış olduğu gözlemlenmektedir (Sarmış, 2020, s. 16).

Bütün filmler hayatın konusunu oluşturduğundan dolayı hayatla bütünleşik olan sosyal ilişkilerden, dinî, ahlaki, kültürel ve siyasi ideolojilerden ayrı düşünülemez. Buradan hareketle sinematografik her karede ve bütün diyaloglarda belirli bir zihniyetin izdüşümü bulunduğu iddia edilebilir. Karakterlerin tutumları, alışkanlıkları, kullandıkları nesneler, filmin mesajlarıyla bitişik sunulduğunda bu durum seyirci farkında olmasa da bir etkileşim oluşturabilmekte ve seyirci sunulanı benimseyip sahiplenebilmektedir. Sinemada insanlığa ait ortak değerlerle harmanlanarak sunulan ve sembolleştirilen seküler tondaki mesajlar, etkileyici bir senaryo ve güçlü bir sinematografik dille aktarılmakta ve bu durum seyircinin arzulanan anlama ulaşmasını kolaylaştırmaktadır. Bu yönüyle sinema, seküler ideolojiyi kültürel emperyalizm yoluyla dünyanın geri kalanına ihraç etme misyonu yüklenmektedir. Diğer yandan seyirci ahlaki gerekçelendirmeler yapmakta; filmlerde yer alan olumsuz görüntülerin, değer tahribatının ve kültürel yozlaşmanın bilincinde ve farkında olduğunu düşünmektedir. Hâlbuki bu tür nitelikteki görüntüler ve mesajlar zamanla normalleştirilmekte, kanıksanmakta ve

seyircilerin seküler yaşam tarzına adaptasyonunu kolaylaştırmaktadır. Sinema kurduğu özel dili ve yöntemleriyle mevcut dünya görüşlerine, dinlere, ideolojilere, kelime ve kavramlara istediği şekli vermekte, onları mevcut bağlamlarından koparabilmekte ve sekülerizmi meşrulaştırarak gündelik yaşamı dinden arındırmada işlevsel olabilmektedir (Sarmış, 2020).

Toplumsal yaşam tekdüze ilerlememekte, toplumun bünyesine katılan yeni yapı ve araçlarla değişimler gerçekleşmektedir. Sözgelimi sinema sosyal yaşamda, kültürel etkileşimde ve iletişimde toplumsal ilişkileri referans alıp bunları kendi diliyle sunuyorsa da bu etkileşim tek taraflı değildir. Sinema ve toplum karşılıklı olarak birbirlerinden etkilenmekte ve sosyal yaşam içerisinde insanlar filmlerde şahit oldukları görsel imgelerin ve imajların tesiri altında hareket edebilmektedir. Bu kapsamda her ne kadar sadece hayatın içinde var olan şeyleri aktardığı düşünülse de seküler yaşamı ve güncel modayı aksettiren filmlerin görüntüler aracılığıyla ve görselin gücüyle inançlı kimselerin söz konusu hayat tarzlarına, düşünce biçimlerine, kıyafet tercihlerine vb. maruz kalmasına ve yaygın hegemonik yapıyla bütünleşmesine aracılık ettiği söylenebilir. İmajın ve görselin büyüsüne kendini kaptıran seyirci, özenme ve arzunun tesiriyle yaşamını, ruhunu, benliğini, özünü gösterilenlerle keşfetmeye başlamaktadır (Storey, 2000, s. 137). Hegemonik kültür seyirciyi, din, dil, mezhep gibi yerel ayrılıklardan kopararak benzer yaşam tarzlarını ve ilişkiler ağını empoze etmektedir. Sonuçta oluşturulan toplumsal etkilerle geleneksel ve dinî yaşam da başkalaşmaktadır (Çapcıoğlu, 2008, s. 165). Sinema, bu kapsamda kimliklerin, aidiyetlerin, mensubiyetlerin yapı bozumunda ve yeniden inşasında tesirli bir faktör işlevi görmektedir.

Sinemaya küresel ölçekte hâkim olan Hollywood'un eşzamanlı olarak dünyanın birçok noktasında yayın yapabilen küresel ağı sayesinde seyirciler birbirlerinden bağımsız fakat aynı formda düşünmeye başlamaktadır. TV ve internet gibi güncel kitle iletişim araçlarında da aynı mesajlara maruz kalan bireyler kendi normallerini de seküler

perspektifle inşa etmektedir. Artık seküler bilinç tek tek bireyleri aşarak yayılmakta ve toplumda yerleşik biçim kazanmaktadır (Sarmış, 2020, s. 18). Genel olarak Batı sineması da her ne kadar evrensel sinema değerleriyle yoğrulmuş bir sinema anlayışına sahip görünse de özünde Batı paradigmasını taşımaktadır. En masum sinema ürünleri dahi 'değer'lerden arındırılmış değildir. Genel olarak seküler, din dışı, kimi yerde din karşıtı bir felsefenin propagandasını başarıyla gerçekleştiren Batı sineması, kimi zaman ise temelde Hıristiyanlık öğretisine dayalı bir mesajı hafif veya yoğun, direkt yahut dolaylı bir biçimde tüketicilerine sunmaktadır. Hem Batı sineması hem de Batı sinemasını taklit eden yerli sinema seküler değerleri evlerin içerisine taşıyarak önce tek tek bireysel yaşantılara sonrasında ise kamusal alana seküler zihniyeti enjekte etmektedir (Demirel, 2015, s. 676).

TV ve sinema gibi kitle iletişim araçları, dinî mabetlerden daha yoğun ve etkili bir şekilde, insanlara değer yargıları, ahlak prensipleri, tutum ve davranış ölçeklerinin yansıtıldığı yerler haline gelmiştir (Fore, 1987, aktaran Gülerarslan, 2010, s. 225). Günümüzde kitle iletişim araçları, gerçeğin ne olduğu ve neye değer verilmesi gerektiği hususunda bir mihenk taşı fonksiyonuna sahiptir (Arthur, 1993, s. 3). Dünyaya ilişkin deneyimlerimizi bütünleştirmeyi hedefleyen kitle iletişim araçları, zihinlerimiz üzerinde yarattığı etki ile fazilet ve dindarlık algılarımızı dahi dönüştürmekte ve hakikate ilişkin düşüncelerimizi yeni baştan tanımlayarak düzenlemektedir (Postman, 2010, s. 27).

Durkheim (2005, ss. 268, 280, 409), dinî sembollerin hakikatten ayrı bir yanılsama olmadığını, bilakis sembollerin inananların zihninde belirli anlamlara tekabül ettiğini belirterek bu sembolleri toplumsal eksende yapıcı birer unsur olarak görmektedir. Buradan hareketle mücerret bir mahiyet arz eden dinî olguların zihinde görüntü haline gelişi imgenin ve imgelemin dinî açıdan önemini göstermektedir. Gündelik yaşantıda karşılaşılan dinî semboller bireyin dinî bağını güçlendirirken bu sembollerle irtibatı koparılan birey, kaçınılmaz olarak zihnini seküler görüntülerle donatmak zorunda

kalacaktır. Bu kapsamda sinemada dinî sembollerin sunum biçimi de önem arz etmektedir. Filmlerde kutsal kitapların hayatı bütünüyle düzenleme misyonu genellikle görmezden gelinerek sadece içerisinde şifrelerin veya sırların yer aldığı bir unsur olarak hikâyeye anlam kazandırması dikkat çekicidir. Öte yandan Hollywood sinemasındaki Gangster filmlerinde yer alan mafya babalarının, kiralık katillerin, uyuşturucu tüccarlarının ve fahişelerin haç takması, haç takma üzerinden dindar görünümü sağlayan imgelem açısından düşündürücüdür (Sarmış, 2020, s. 115).

Filmlerde yer alan imaj, diyalog, müzik, tarz gibi seyircinin muhatap olduğu bütün göstergeler, kodlanmış ideolojilerle kesişen kültürel mesajları açığa çıkarmaktadır (Gottdiener, 2005, s. 52; Özden, 2004, ss. 145-146). Örneğin herhangi bir filmde bir şarap kadehi görüntüsüyle karşılaşan birey bu görüntüyü kendi perspektifine göre yorumlayacaktır. Dinî nazariyeye sahip olan bir kimseye göre kadehin, içkiyle, sarhoşlukla dolayısıyla 'kötülüklerin anası' ile; seküler bilince sahip birey tarafından ise yüksek hazla, çakırkeyiflikle, kendinden geçmeyle, eğlence ve hoş vakit geçirme ile ilişkilendirilmesi olasıdır. Bu bağlamda filmlerdeki görüntülerin anlamsal zemininin bireysel, kültürel, ideolojik ve dinî bağlamlarla iç içe olduğu söylenebilir. Her görüntünün bir fonksiyon taşıdığı düşünüldüğünde sahnede üretilen anlamın dinî boyutunu gözden kaçıran seyirci anlamı 'doğal' olarak seküler bağlamda oluşturacaktır (Sarmış, 2020, ss. 66-67).

Dinin yaşamdan sıyrılmadığı dönemlerde insanlar zor zamanlarında Tanrı'ya ve kutsal değerlerine yönelmekteydi. Modern toplumsal düzenin belirgin olduğu filmlerde ise bireyler dertlerini aşmak için bir teselli kaynağı olarak sevgilileriyle buluşmakta, barlara gitmekte, yolculuklar yapmakta ve çeşitli hobilerle avunmaktadır. Böylelikle "yitirilmiş zamanın peşinden koşan insana sinemayla düşsel gerçeklik kapısı aralanmaktadır" (Yalsızuçanlar, 2014, s. 29). Sinemasal gündelik yaşama genel itibarıyla bakıldığında Tanrı'nın sadece kilisede, camide ya da belirli günlerde hatırlandığı

görülmektedir. Şükran Günü, Noel, Pazar Ayini, bayram günleri, düğün ve cenaze merasimleri gibi kutsal zamanlara özel bir alaka gösteren post/modern karakterler, dini çoğunlukla bu kısıtlı vakitlerde hissedebilmektedir. Böylelikle din özelleşmekte, kısıtlanmakta ve Tanrı'yla irtibat kurabilmek amacıyla kiliseye giden Hıristiyanlar ile kandil geceleri, Cuma vakti ve bayramlarda camileri dolduran Müslümanların din görüşü, aynı bölünmüş zaman ve mekân algısında birleşmektedir. İbadet yerleri olmalarının yanı sıra önemli sosyal işlevlere de sahip olan mabetleri yalnızca belirli zamanlarda ziyaret ederek mutmain olan insanlar, kutsal mekândan çıktıktan sonra dünyayı istedikleri gibi yaşayabilecekleri bir yer olarak görebilmektedir (Sarmış, 2020, ss. 97-99).

İslam dinine ait bir birtakım değerler söz konusu olduğunda da dinî sembollerin sinema aracılığı ile dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Örneğin ezan, insana acizliğini hatırlatan, ibadete davet eden, gündelik zamanı düzenleyen kutsal bir çağrı olması gerekli iken; postmodern yaşamda filmlerde de kullanıldığı gibi kulağa melodik gelen estetik bir duygulanımdan öteye geçememektedir. Ezanın filmlerde bu doğrultuda kullanımı onun anti-seküler vasfını sekteye uğratmakta; seküler büyüyü bozan ve Tanrı'yı hatırlatan ezan sesi postmodern Müslüman için artık sadece birkaç dakikalık huzur haline gelebilmektedir (Sarmış, 2020, s. 98).

Öte yandan filmlerdeki gündelik yaşamlarda karşılaşılan sorunlar teknik problemler olarak görülmektedir. Hayatın içerisindeki problemler kontrol edilebilir sistematik yöntemlerle çözülmeye çalışılmakta ve ilahi takdir ekseriyetle göz ardı edilmektedir. Bu durumun sürekliliği, seyirciye, gerçek yaşamsal problemlerde yalnızca dünya odaklı düşünmeyi ve dünya işlerine Tanrı'yı karıştırmamayı öğütlemektedir (Berger, 1992, aktaran Sarmış, 2020, s. 91). Somut olana temayülünden dolayı insanlar aşkın olanın çözüm üretmeyeceğini düşünmekte, problemlere karşı sabır ve tahammül gösterememektedir. Dinî öğretilerin 'imtihan' olarak isimlendirdiği bu dünyaya ait açmazlar filmlerde çoğunlukla modern imkânlarla üstesinden gelinebilecek fenomenler

olarak sunulmaktadır. Dünya nüfusunun çoğunluğunun bir dine mensubiyeti göz önünde bulundurulduğunda filmlerdeki yaşama dair sorunların daima dünyevi yöntemlerle çözülmesi; imtihan, metanet, tevekkül gibi dinî değerleri 'eskilerin masalları' haline dönüştürmektedir.

2.2.4. Sinematografik Evrende Din ve Dinî Bilincin Dönüşümü

İnsanın dünyayı betimlemede başvurduğu çeşitli yollar bulunmaktadır ve bunlardan birisi de sanattır. İnsanoğlu fikir ve hissiyatlarını Berger ve Luckmann'ın (2008, s. 151) 'insani dışsallaştırmalar' olarak isimlendirdiği sembolik yollarla ifade etmeyi öğrendiği zamanlardan bu yana sanatsal eserler oluşturmakta ve bunları diğer insanlarla paylaşmaktadır. Bu paylaşımın yegâne amacı sanatçının kendini gerçekleştirmesi değil, aynı zamanda öteki insanlarla iletişim de kurabilmektir. Kuşkusuz sanat eserleri aracılığı ile kurulan iletişim fıtraten öğrenmeye meyilli olan insanda informal öğrenmelere sebebiyet vermektedir (Aydın, 2017, aktaran Öncü, 2017, ss. 955-956). Dünyaca ünlü Rus yönetmen Tarkovski (1992, s. 43) ise bu bağlamda, sanatın tartışmasız en genel işlevlerinden birinin 'bilgilenme' olduğunu düşünmektedir.

Zamanı mühürleyen sinema, kurgulayarak sunduğu gerçeklik üzerinden bireysel ve toplumsal etkileri hedefleyen bir sanattır. Bağlı olduğu, beslendiği, dayandığı düşünsel zeminden hareketle yerleşik bir zihniyet oluşturmayı hedefleyen sinema, bu hedefe varmak için spesifik olarak bireyin gündelik hayat pratiklerini kullanmaktadır (Karslı, 2015, s. 457). Gündelik yaşamsal aktiviteleri ve eylemleri savunduğu zemine uygun olarak kodlayan sinema, izleyiciye bireysel ve toplumsal düzlemde gerçekleştirmesi gereken eylem kalıplarını öğretmektedir.

Hiç şüphesiz filmler entelektüel bir çabanın ürünü olarak birçok emeğin birleşiminden meydana gelmektedir. Sinema filmlerini anlamlı, etkileyici, güçlü ve bir o

kadar da önemli kılan, insanla zaman arasındaki bağlantıyı kurmasında; zaman dilimleriyle kuşatılmışlığı tespit ederken ona kendi şeklini vererek derin mesajlar yüklemesinde yatmaktadır (Kalkan, 2015, s. 249). Söz konusu bu entelektüel çaba sadece sanat aşamasında değil maksat edilen anlamın inşasında ve sunumunda da devrededir. Filmde basit ama zekice ve her bir seyircinin farkına varabileceği şekilde oluşturulan anlamlar sebepsiz değildir.

Kitle iletişim araçları sentetik olarak üretilmiş imgeleri sunmakta ve kurgunun kolayca anlaşılamayan manüplasyonu sayesinde 'taraflı bir gerçeklik' oluşturulmaktadır (Valle, 1992, aktaran Gülerarslan, 2010, s. 224). Hayata yakınlığından dolayı sinema, diğer sanat kollarına göre gerçeklik olgusuyla daha yakından bağlantılıdır. Fakat bunun tehlikeli bir boyutu da bulunmaktadır. Sinema perdesinde izlediğini gerçek zanneden seyirci için sinema, bir cürüm aracına dönüşebilmektedir. Şiddeti ve cinselliği kışkırtan ve yapay kıymetler üreten bu ortamda, ilgi uyandırıcı sinema hilelerinin de etkisiyle seyirci iki saat boyunca şaşkına uğrayarak bocalamaktadır. Bir yandan zihinsel üretkenliği köreltilirken, diğer yandan görsel daima ön planda olduğu için soyutlama kabiliyeti zayıflatılmakta ve böylelikle insanın perdede izlediğine kendi deneyimleriyle ve yorumlarıyla dahil olması engellenmektedir. Nihayetinde çoğu seyirci Antik Yunanlıdan bile daha edilgen hale gelmektedir (Yalsızuçanlar, 2014, ss. 45-46).

Sinema, toplumdan ve tarihten bağımsız değildir; devrin tarihsel ve sosyal zemininden, mevcut güç ilişkileri ve anlaşmazlıklardan etkilenmektedir. Bu açıdan filmler belirli bir yaklaşımla oluşturulmakta, tasarım ve örgütlenme aşamalarında daima düşünsel bir zemin ölçüt alınmaktadır (Erdoğan ve Alemdar, 2005, s. 299). Sinemanın etkileme düzeyi dikkate alındığında onun benzersiz bir şekilde kuvvetlendirilmiş panoptik bir aygıt olduğu söylenebilir. Filmlerde ele alınan hayatlar üzerinde herhangi bir denetim hakkı bulunmayan ve görüntüyü şeffaf bir biçimde özümseyen seyirci, 'gözetleme kulesinden' evrensel bir denetim mekanizması üreten sinemaya karşı eli kolu

bağlı bir haldedir. Anlatının yaşamla irtibatı ve gerçekçiliği seyircide 'gözetlenme' şüphesi uyandırmakta ve üretilen anlamlara uygun hareket etmek adeta bir mecburiyet haline gelebilmektedir (Sarmış, 2020, ss. 56-57). Nitekim filmler gündelik algı dünyasının bizzat aynısını yaratmak suretiyle hem gerçeği yeniden üretebilmek hem de onu çarpıtabilmek gibi ikili bir doğaya sahiptir (Lyden, 2003, aktaran Macit, 2015, s. 317). Bu faaliyetin muhatabı olan ve filmsel hakikati sahiplenmek üzere eğitilen izleyici ise dış dünyayı filmin bir devamı olarak algılamaktadır (Adorno, 2011, s. 55).

Sinema simgeler, ikonlar ve imajlar vasıtasıyla hedeflenen yaşam tarzına ilişkin toplumsal ve bireysel pratikler oluşturarak eylemlere bütünsellik katmaktadır. Filmlerde yer alan karakterlerin sahip olduğu değer yargıları ile diğer sinematografik araçlar ahenk içindedir. Gerçekleştirilen bu modellemede oyuncuların kıyafetleri önemli işaretlerden biridir. Bilhassa kadın karakterlerin hem bedensel hem de davranışsal simgeleri, izleyicilerin algılarını şekillendirmede önemli faktörler arasında yer almaktadır. Kıyafetleri modern ölçütlerle uyumlu kimseler, geleneksel kıyafetlere sahip kimselerin imgesel zıtlığıyla mevcudiyet kazanırken, bu sunum üzerinden geleneksel kadın-erkek ilişkisinin kodları da değişime davet edilmektedir (Karslı, 2015, ss. 457-458).

Özünde bütün kameralar objektiftir. Bütün kameralar reel dünyadaki gerçekliği olduğu gibi kaydetme yetisine sahip olsa da hiçbir kamera bir insanın elindeyken objektif değildir. Lenslerle, açılarla istenen görüntüyü yakalama fırsatı sunan kameralar mutlaka bir ideolojinin hizmetinde işlev görmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 129). Nitekim filmler çoğu kez mevcut yaşam biçimlerini doğrudan, temassız ve yorumsuz bir şekilde sunmamakta, birleştirilmiş görüntü parçalarıyla temsili durumlar yaratarak birtakım tezler ileri sürmektedir (Ryan ve Kellner, 2010, s. 18). Sinema bu açıdan devrimci değildir. Tek filmle, kültürü, insanları, ilişkileri sil baştan yaratma gibi bir gayesi yoktur. O, aynı mesajları sürekli işleyen yüzlerce filmle toplumu ağırdan ve derinden etkileyerek biçimlendirmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 125). Sinemanın bu ağır ve mahir tutumu

sayesinde bireyler tavır ve davranış belirlemede birtakım kıstaslara sahip olmaktadır. Ait olunan değerlerin esnetilebilir olduğunu düşünen insanlar için sinemada propagandası yapılan mesajlara teslimiyet artık işten bile değildir.

Sinema, gerçeği yeniden üreterek sunma yeteneği ile toplumu ‘karakterler’ üzerinden şekillendirme imkânına sahiptir. Sinemada temsil edilen karakterler bireylere rol model oluşturmakta ve filmsel içerikler bireyler üzerinden toplumsal yapıyı biçimlendirmektedir. Birçok kültür ve gelenek sinemada sil baştan inşa edilen temsiller aracılığıyla yeni toplumsal tutum ve davranışlar geliştirmiştir. Kitle iletişim araçları bu hususta kültürler için genel geçer modeller oluşturmayı başarmıştır. Filmlerde izlediği karakterlerle özdeşim kuran bireyler, kişisel yaşamlarında yüzleştiği problemlere karşı tıpkı özdeşim kurdukları film kahramanları gibi tavır almış ve onlar gibi tepki vermeyi tercih etmiştir. Böylelikle toplumsal yapının dinamiklerine ve toplumsal ilişkilere dair sinema filmlerinde oluşturulan kalıplar sosyal yaşamda da görünürlük kazanmaya başlamıştır (Karakaya, 2008, s. 16).

Sinema, sahip olduğu etkileyici yöntemlerle izleyicinin gördüğü gözü, işittiği kulağı ve hatta duyumsayan kalbi haline gelerek kontrolü elinde tutmaktadır. Bu imkân, seyircinin yalnızca kadraja odaklanmasını sağlayarak bakışını kaydırmasına engel olmakta, seyircinin ise artık kendisine gösterilenler dışında başka bir şey görmesi, fark etmesi, ayırt etmesi imkânsız hale gelmektedir (Sarmış, 2020, ss. 75-76). Yalsızuçanlar’a (2014, s. 66) göre film izlemek, düş görmeye benzemektedir. Karanlık bir ortamda, perdede ya da ekranda hareket halindeki gölgeleri izlerken seyirci çevresinden kopmakta, adeta uykuya yatıp rüya görür gibi düşsel gerçekliklerle yüzleşmektedir. Sinematografik evrene giren seyircinin görüntüler aracılığı ile özlemleri gerçekleşmekte, hiddeti kabarmakta, benzersiz çağrışımlarla hayaller aleminde gezinmektedir. Nitekim bu bağlamda film izlemek, bile bile sanrıya kapılmaktır.

Aydınlanmayla ile birlikte kendisini evrenin merkezine konumlandıran, Tanrı'dan bağımsız özgür ve özerk bir dünya inşa etmeye çabalayan insanoğlu, bu düşüncesini sinema sahasına taşımakta da gecikmemiştir (Yalsızuçanlar, 2014, s. 231). Filmlerin birçoğu insanlara davranış modelleri takdim etmekte ve bu modeller bilhassa çocuklar için büyük bir taklit kaynağı olmaktadır. Benlik oluşumunda, toplumsallaşma sürecinde ve insanlar arası ilişkileri düzenlemede önemli bir işleve sahip olan 'taklit' (Oruç vd., 2011), bilinçli bir tercih olabileceği gibi bilişsel süreçlerle farkında olmadan da gelişebilmektedir. Bu kapsamda özellikle diğer dinlere ait olan dinî pratiklerin ve farklı kültürlere ait yaşam tarzlarının (flört, zayıf aile bağları, özgür gençlik vb.) özendirici bir şekilde sunumu bireyin kendi kültürel alışkanlıklarına ve dinî pratiklerine yabancılaşmasına sebebiyet vermektedir (Karacoşkun, 2006, s. 51; Yorulmaz, 2016, s. 118).

Batılı dünya görüşünün hâkim olduğu dizi ve filmlerde dindar ve muhafazakâr aile yapısına genellikle rastlanmadığı söylenebilir. Bu tür yapımlarda dinî sembollere genellikle hiç yer verilmemekte, verildiğinde ise dinî referans ve semboller ya eleştiriye açılmakta ya da alay malzemesi olarak kullanılmaktadır (Özdemir, 1998, aktaran Turan, 2007, s. 302). Batılı dünya görüşünün ve popüler kültürün hâkim olduğu bu gibi yapımlarda bireysel veya toplumsal anlamda dine ait herhangi bir uygulamaya şahit olmak pek mümkün değildir. Böyle bir ayrıntıya genellikle dindar bir hassasiyetten değil ancak kültürel bir gereklilikten dolayı rastlanabilmektedir. Filmlerde Ramazan ayında ibadet niyetiyle oruç tutan, Bayram ve Cuma vakitlerinde namaza giden bir kişi veya aile görüntüsü neredeyse hiç bulunmamaktadır (Turan, 2007, ss. 302-303).

Sinema sadece bilinç düzeyinde değil bilinçaltını yönetip yönlendirmede de çok etkili bir sanattır. Bu bakımdan propagandasını açık bir şekilde vermek yerine bir alt metne sahip olan filmler, insanların bilinçaltına hitap ederek onları daha şüphesiz ve kolay bir şekilde yönetebilmekte, mesajlarını tepki çekmeden kabul ettirebilmektedir.

Doğrudan bilinçaltı ile muhatap olan filmler bilinçli bir propaganda hissi uyandırmadıkları için rahatsızlık vermemekte ve bilinç düzeyinde bir sorgulamaya tabi tutulmadıklarından daha etkili olmaktadır. Ayrıca bu tür mesajların sürekliliği genel kabullerin oluşmasını ve pekişmesini temin etmektedir (Yorulmaz, 2016, ss. 119, 196). Filmin etkili içeriğine ve estetik cazibesine kapılan seyirci ise küçük ayrıntılarda sızılı olan olumsuz mesajları kaçırmaktadır. Öyle ki genel itibarıyla oldukça yerinde mesajlar veren ve kaliteli olarak nitelendirilen filmler, görece geri planda kalan olumsuz mesajların algılanmasını zorlaştırmakta, yanlışın doğru iletilerle bitişik tüketilmesine ve bilinçsizce içselleştirilmesine sebebiyet vermektedir (Sarmış, 2020, s. 69).

Kitle iletişim araçlarında dinle ilgili konuları ele alan yapımlar anlatıyı olumlu yahut olumsuz bir fikrî yapıya uygun bir biçimde işlemektedir. Bununla birlikte temelde din ile ilgili herhangi bir mesaj taşımıyor gözükse de bazı filmler sahne aralarında profesyonel bir şekilde dine dair mesajlar verebilmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 196). Özellikle Batı medeniyetinin sahip olduğu inanç köklerine atıflarda bulunan filmlerde Hıristiyanlık dinine ait unsurlar fark edilemeyecek detay ve ustalıkla senaryoya serpiştirilmekte ve bilinçli bir okuma yapamayan herkes bilinçaltı propagandaya muhatap kılınmaktadır (İnanlar, 2015, s. 245).

Sinemada din olgusunun önemine bakıldığında günümüzde yapılan güncel çalışmalara göre sinemadaki dinî filmler fazla bir talep görmemektedir. Bu çalışmalara göre bireylerin izledikleri dinî içerikli filmler, inançları üzerinde herhangi bir pozitif değişikliğe yol açmamakta ancak davranışsal boyutta pozitif bir etki oluşturabilmektedir. Dinî nitelikte olmayan filmleri izleyen bireylerde ise dinî tutumlarının davranışsal boyutunda belirli bir azalış olduğu gözlemlenmiştir (Coşkun ve Saraçlı, 2015, s. 125). Yapılan bir başka çalışmada ise sinemada yer alan dinî filmlerin çok fazla izleyici bulamadığı ve dinî tutumların gelişiminde dinî filmlerin etkisinin düşünüldüğü kadar yoğun olmadığı tespit edilmiştir (Gençdoğan, 2015, s. 144).

Din olgusunun filmlerde kullanılma biçimi insan bilincinin dine karşı tutumunu da negatif doğrultuda kökten değiştirebilmektedir. Özellikle yerli yapım korku filmlerinde yer alan cinci hoca, büyü, cevşen, cin çıkarma ritüeli vb. klişeler, Kur'an ayetlerinin de yer aldığı dijital olarak üretilmiş tuhaf sesler eşliğinde sunulmakta ve din birtakım paranormal hadiselerle ilişkilendirilmektedir. Dinin ve dinî öğelerin korku filmlerinde kullanımı hassas insanların dine karşı tutumlarını da belirleyebilmektedir. Nitekim Özgür Sarı'nın yaptığı araştırmaya göre 'korku filmlerindeki dini' tecrübe eden insanlar, dine dair her türlü eylem ve düşünceye ve dindarlara karşı negatif duygular geliştirmektedir. Ayrıca bu türde yer alan filmlerde İslam bir korku unsuru olarak tanıtılmaktadır. Bu filmlere göre İslam, büyüler yapan ve yaptıran bir Müslüman kitle ile büyüler ve cinlerden müteşekkildir. İçerisinde dinî referanslar bulunan korku filmlerini izleyen bazı kimseler filmden sonra dine soğuk bakmaya ve dinle iç içe olmanın kötü metafizik alemi çağrıştırdığını düşünmeye başlamaktadır. Bu kimseler büyü yaptırabilir korkusu ile çevrelerine karşı da şüphe ile yaklaşmaktadır. Bu tür filmlerin tanıtım afişlerinde Kur'an'dan ayetlerin ve dinî referanslı motiflerin kullanılması dahi tek başına, İslam'a karşı olumsuz bakışı temin edebilmektedir. Bir gösterge olarak herhangi bir ayetin ya da dinsel bir referansın cin, büyü ya da fitne gibi 'korku' unsurları ile ortak çağrışıma sahip olması, dine karşı olumsuz tutumu destekleyici bir mahiyet arz etmektedir (Sarı, 2015, ss. 495-498).

Tüm bunlar bir arada düşünüldüğünde günümüz şartlarında dinî-İslami yaşama yönelik tehdit ve tahriplerin Hıristiyanlık, Yahudilik ya da başka bir dinden değil, kitle iletişim araçlarının kültürel erozyonundan gelebileceği söylenebilir. Müslüman sosyal bilimci Akbar Ahmed'in "İslam'a yönelik tehdit Îsâ'nın mirasından değil, Madonna'nın eserlerinden gelmektedir." (aktaran Turner, 2002, s. 35) cümlesi bu noktada dikkat çekicidir (Arslan, 2016, s. 15).

2.2.5. İslamofobi ve Sinema

İslam, Batı medyasında genellikle Batı medeniyetini tehdit edici bir unsur olarak ele alınmış; dışlanmış, ötekileştirilmiş ve çoğunlukla negatif imajlarla sunulmuştur (Kurtuluş, 2009, s. 124). Orta Çağ'dan günümüze kadar taşınan İslam'a dair önyargılar kitle iletişim araçları ile de hâlâ yaygınlaştırılmaya devam etmekte; İslamofobik bakış açısının egemen olduğu sinema filmlerinde Müslümanlar terörist olarak damgalanmaktadır (Yel, 2018). Özellikle 11 Eylül 2001'de gerçekleşen ikiz kule saldırısı sonrası sinema piyasasını elinde tutan Hollywood, İslam'ı ötekileştiren yapımlara ağırlık vermiş ve bu yapımlarda Müslümanlar vahşi ve adam öldürmekten zevk alan barbarlar şeklinde sunulmuştur (Demir ve Aşan, 2014, s. 748).

Edward Said (2013, s. 300) Doğu-Batı ilişkilerine dair yorumlar getirdiği, Batı'nın Doğu üzerindeki hegemonyasını anlattığı ve Cemil Meriç'in "dokunulmaz birer hakikat diye yutturulan hain ve sinsi yalanları bir bir deviriyor" (2016, s. 92) şeklinde tavsif ettiği Oryantalizm adlı eserinde, Arapların sinema ve televizyonda şehvet düşkünü, kana susamış, ahlaksız, cinselliğe aşırı düşkün ve hileli işler çevirmeye meyilli insanlar olarak tanıtıldığını söylemektedir. Batı bu sayede sinema vasıtasıyla bir yandan İslamofobi algısını kuvvetlendirmekteyken diğer yandan da 'medeniyetten mahrum ve geri kalmış' Doğu üzerinde tasarruf hakkına sahip olduğunu empoze etmektedir (Said, 2013, ss. 45-46, 190; Çoruk, 2007, s. 194).

2.3. TÜRK SİNEMASI VE DİN

2.3.1. Osmanlı Toplumunda Sinema

Sinema, diğer teknolojik yenilikler ve modern sanatlara göre Osmanlı Devleti'ne daha erken girme imkânı bulmuştur. Keşfedilen ilk sinema aletlerinin vakit

kaybetmeksizin aynı senelerde İstanbul'a getirilerek Beyoğlu'nda halka seyrettirilmiş olması (bkz. Karay 1939, s. 84; Kaynar, 2009, s. 193; Yorulmaz, 2016, s. 55) bu yargıyı doğrular niteliktedir. Eylül 1896'da Osmanlı Devleti'nin resmî kurumları tarafından sadrazama bildirilen raporda yeni icad edilmiş olan ve sinematograf adı verilen aletin, "ilmi yönden insanlık için faydalı" olduğu belirtilmiş ve bu rapor sayesinde ülkede sinema faaliyetleri başlayabilmiştir (Özuyar, 2008, s. 11).

Sinemanın Batı kökenli oluşu, ilk sinema çekimlerinin azınlıklar tarafından gerçekleştirilmesi ve kayda alınan ilk filmlerin milli ve manevi değerlere karşı saldırgan tutumlara sahip olması gibi sebepler dindarların sinemaya karşı mesafeli olmalarına sebebiyet vermiştir (Keyifli, 2015, s. 150). Önceleri halkın bazı kesimlerinde sinemaya karşı olumsuz yargılar mevcutsa da önyargıları yıkan sinema kısa süre zarfında İstanbul'un en çok talep gören eğlence biçimi haline gelmiştir (Kaynar, 2009). Hatta zamanla sinema, Ramazan ayı ile bütünleşmiş Karagöz ve Meddah gösterilerine eşlik etmeye başlamıştır. Sinemaya olan yüksek talep radikal grupların sinema karşıtlığını baskılamış ve sinema Osmanlı toplumunda yaygınlaşmıştır. Osmanlı toplumunun tiyatronun aksine sinemaya karşı gösterdiği bu yoğun ilgi ve yumuşak tutumun sebepleri arasında ileri sürülen görüşlerin en sağlamı, geleneksel Karagöz oyunu ile sinema arasında teknik benzerlikler olduğudur. Osmanlı toplumunda çok yaygın olan ve vazgeçilmez bir eğlence aracı olan Karagöz oyunu, Osmanlı halkını sinema fikrine hazırlamış, karanlık odada sinema ile tanışan halk bu yeni icada karşı yabancılık çekmemiştir (Şener, 1970, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 56).

1903 senesinde yayınlanan 'Sinema Nizâmnâmesi' ile Osmanlı Devleti'nde sinema ile ilgili ilk düzenleme gerçekleştirilmiştir. Bu nizamnâmede birçok husus ele alınırken filmlerde yer alan müstehcen içerikler hakkında da hükümlere yer verilmiştir. Nizamnâmenin on altıncı maddesinde "yabancı ülkelere ait olay ve görüntülerden edebe ve ahlâka aykırı olmayanların -sayısı günlük programdaki resimlerin yarısını geçmemek

üzere- büyük şehirlerdeki özel yerlerde halka seyrettirilebileceği, fakat hurafeye dayalı, faydasız ve münasebetsiz manzaraların gösterilmesinden uzak durulacağı" belirtilmiştir. Diğer yandan filmlerin gösterime girebilmesi için devlet memurlarının onayından geçmesi gerektiği ifade edilmiştir (Özuyar, 2007, aktaran Yorulmaz, 2016, ss. 56-57).

Osmanlı döneminde kadınlar ilk başlarda yalnızca erkekler için seanslar düzenlendiğinden halka açık sinema gösterimlerine katılma imkânı bulamamıştır. Bir süre sonra sadece gündüz seanslarında sinemaya gidebilme fırsatı bulan kadınlar daha sonraları sinema salonlarının bir kısmının ahşap bir paravanla haremlik-selamlık şeklinde ikiye ayrılmasıyla rahatça sinemaya gidebilmiştir (bkz. Kaynar, 2009, s. 197). Fakat bu uygulamalar kadınların sinemaya gitmesine karşı çıkan gruplar tarafından eleştiriye uğramıştır. İzmir İkiçeşmelik çevresinde ikamet eden vatandaşlar imza toplayıp bir dilekçeyle valiye başvurmuşlar ve validen Müslüman kadınların sinemaya gitmesini yasaklamasını talep etmişlerdir. İzmir Valisi Celâl Bey ise halkın bu talebini değerlendirmiş ve Müslüman kadınların sinemaya gitmesini yasaklamıştır (Makal, 1993, ss. 204-205). Aynı şekilde Beyrut şehrinde Vali Edhem Bey de benzer doğrultuda bir karar almıştır. Ancak bu gibi tartışmaların vuku bulduğu senelerde Sultan Reşad'ın yüzlerce kadını Harem bahçesinde bir araya getirerek sinema izlettirmiş olması dikkat çekicidir. Üstelik kadınların sinemaya alınmamaları konusunda kuvvetli talep ve baskılara rağmen Meşihat makamı bu konuda olumsuz bir fetva vermemiştir (Beyoğlu, 2000, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 58).

2.3.2. Cumhuriyet Dönemi'nde Türk Sineması ve Din

1923'te gerçekleşen Cumhuriyet'in ilanı ve devam eden süreçteki bir dizi inkılap bir yönüyle değerler devrimi niteliği taşımaktadır. Zira bu ilan yalnızca siyasi ve toplumsal yapıyı değil İslam'ın baskın bir şekilde üzerinde söz hakkına sahip olduğu

toplumsal kültürü de değiştirmeyi hedeflemiştir (Mardin, 1991, s. 258; Kaya, 2017, s. 25). Modernleşme ve Batılılaşmayı yerel halk tarafından mutlaka benimsenmesi gereken hedefler olarak gören Cumhuriyet kurucuları ve seçkinleri, "bir söylem olarak İslamiyet'in yerini ve toplumun 'çimentosu' olma rolünü reddetmiş" (Mardin, 2005, s. 62); İslam'ı 'geri kalmış' bir Doğululuk simgesi ve yenilik karşıtı 'gerici' bir sosyal kuvvet olarak yorumlamıştır. Toplumun modernleşmesi/Batılılaşması için İslam'ın etkisinden arınması gerektiğine inanan mevcut yönetim tarafından çeşitli reformlar gerçekleştirilmiş ve böylelikle halkın Batılı zihniyete uyum sağlaması arzulanmıştır (Sayyid, 1997, aktaran Kaya, 2017, s. 25; ayrıca bkz. Feroze, 1995).

Cumhuriyet'i ilan eden lâik görüş, dini, hayatı bir bütün olarak inşa eden dinî görüşe oranla daha sınırlı bir çerçevede ele almış; onu kul ile Allah arasında kalan özel bir alana indirgemiştir. Lâik görüşe göre dinî referanslı kavramlardan biri olan iman, Allah'a, peygambere ve dinî öğretilere karşı gönülden bağlı olmayı ifade etmekteyken din kavramı 'manipüle edici' bir unsur olarak öne çıkmaktadır (Karpat, 2010). Bu anlayışa göre din, iman kavramı çerçevesinde düşünüldüğünde bireysel ve vicdani yönü ağır basan bir fenomen olarak değerlendirilmektedir. Diğer yandan Cumhuriyet'in ilk dönemlerindeki 'kökten batıcılar', dini, çağdaşlaşma yolunda yavaşlatıcı bir engel ve modernleşme karşıtı bir unsur olarak nitelemişlerdir (Yenen, 2011, s. 31).

Sinema, içerisinden çıktığı toplumdan izler taşımaktadır. Tarihi süreç içerisinde düşünüldüğünde diğer sanatlar gibi sinema da daima zamanın siyasi ve çevresel faktörlerinden etkilenmiştir (İnce ve Yılmaz, 2020, 727). Modernleşme süreciyle pozitivist olanın değerli bulunduğu, din ve dine dair unsurların ise hoş karşılanmadığı yeni bir toplumsal düzenin temeli atılmaya çalışmış ve modernizmin araçlarından biri olan sinemada da bu anlayışın bir devamı olarak halk dinini dışarıda bırakmaya çalışan yeni bir toplumsal düzen kurgulanmıştır (Karakaya, 2018, ss. 50-51). Bu bağlamda Cumhuriyet'in ilk yıllarında ulus inşası ve modernleşme arzusu resmî ideoloji aygıtı ile

temin edilmeye çalışılmış ve bu durum sinemada tekâmül ve değişimin mümessili olarak sunulan idealist öğretmen figüründe hayat bulmuştur (Özbolat, 2012, s. 2474). Bununla birlikte resmî ideolojinin Türk kültürünün mahalli geleneğini reddetmesi ve bu geleneğe karşı baskıcı bir tavır takınması Türk sinemasının sanatsal gelişimi önünde engeller oluşturmuştur (Şasa, 2010, s. 22).

'Ulusal bilinç' ve 'Cumhuriyet etrafında bir araya gelme' prensipleri temele alınarak kaydedilen dönem filmlerinin en dikkat çekici yönü resmî ideolojiyi pekiştirmek amacıyla eski düzenin, saltanatın, hilafetin ve dinî kurumların kötülenmesidir. Menekşe, "devrin politikası ile 'ideolojik bir polemik' şeklinde ortaya konan filmlerin sunmak istediği mesajlar arasında büyük bir uyum" (2005, s. 46) olduğunu söylemektedir. Yorulmaz (2016, s. 170) da benzer şekilde dönem filmlerine ruhunu veren Cumhuriyet ideolojisinin temel amacının yeni rejimi yaygınlaştırmak adına eskiye dair tüm değerleri ve geleneksel uygulamaları ortadan kaldırmaya çalışmak olduğunu ifade etmektedir.

2.3.3. Sinemada Dinin 'Kullanılması': Hazretli Filmler Furyası

Sinema tarihi göz önünde bulundurulduğunda kozmopolit sinema anlayışı sinemaya ideolojik açıdan hâkim olan zihniyet olagelmiştir. Kozmopolit sinema anlayışının temel özelliklerinden biri yüksek kâr beklentisi ile filmlerin kayda alınmasıdır. Bu anlayış, insanları belirli bir düşüncenin etrafında toplamak gibi fikrî yönden ve estetik açıdan yoksundur ve yalnızca para kazanmayı hedeflemektedir (Menekşe, 2005, s. 47).

Tarihsel serüveni içerisinde daima taze bir konu keşfetmiş olan Türk sinemasının dönemsel keşiflerinden birisi de din olmuştur. Gelişen toplumsal/siyasal ortam sinemacılara bir süredir unutulan hazır bir tüketici topluluğunu yani muhafazakâr kesimi hatırlatmıştır. 1950-1970 döneminde kayda alınan dinî film sayısı 17 iken 'hazretli'

filmlerin revaçta olduğu sadece 1970-1973 yılları arasında kayda alınan dinî film sayısı 16 olmuştur. Bununla birlikte 1960 ile 1970 yıllarını kapsayan dönemde Türk sinemasında erotik film furyası dinî film rüzgârı ile birlikte esmiştir. Seks temalı filmler yüzünden sinemadan soğuyan muhafazakâr seyirciyi kaybetmek istemeyen Türk sineması, İslami açıdan kifayetsizliğine ve sayısız hatalarına rağmen (Aksoy, 2010, s. 27) bu filmler sayesinde halkın ilgisini çekebilmeyi başarmıştır (Menekşe, 2005, s. 57). Ünser (2003, s. 20), bu furya ile birlikte o vakte kadar sinemaya hiç gitmemiş insanların sinemaya gitmeye başladığını söylemektedir. 1960'lı yıllara kadar dinî hassasiyetlerinden dolayı sinemaya mesafeli duran Türk seyircisi, anılan dinî şahsiyetlerin hayatlarını şevkle, heyecanla ve ibadet edasıyla seyretmiştir (Yenen, 2011, s. 56).

Bu furya dahilindeki filmlerde filmin konusuyla herhangi bir bağlantısı olmayan ezan, ilahi, mevlit gibi dinî ögeler özellikle kırsal kesimde yaşayan yüksek dinî hassasiyete sahip kimseleri sanki istismar ediyormuşçasına gelişigüzel kullanılmıştır. Dini, tecimsel kaygılarına alet eden birtakım kimseler filmlerin birkaç kez izlenmesinin sevaba vesile olacağı safsatasını yayarak istismarın sınırlarını olabildiğince genişletmiştir (Evren, 2003, aktaran Işık, 2018, ss. 806-807). Bu hususta en ilginç örnek Hac Yolu (1952) isimli belgesel filmdir. Bu filmi yedi defa izleyenin Mekke'ye gitmeksizin hacı sayılacağı dedikodusu çıkarılmış ve seyircilere filmi abdestli olarak seyretmeleri gerektiği söylenmiştir. Her seferinde kendilerinden izleme ücreti alınan seyirciler, sinemanın etrafında yalınayak gezdirilmiş ve film aralarında gülsuyu ikramı yapılmıştır. Böylelikle ezan sesleri, camii ve Kâbe görüntüleri ile kutsal bir ortam haline getirilen sinema salonuna abdestini alarak koşan seyirciler sayesinde uyanık yapımcılar zengin olabilmiştir (Candemir, 1986, s. 74, ayrıca bkz. Ünser, 2003; Yenen, 2011, s. 55; Işık, 2018, ss. 806-807).

Hazretli filmler döneminde kayda alınan filmlerin ortak özelliği dinî referansa sahip şahsiyetlerin hayatlarını ele almalarıdır. Kutsal kitaplarda yer alan kıssalar, şahıslar

ve önemli kişilikler, halkın ilgisini çekebilmesi koşuluyla seçilerek beyaz perdeye aktarılmıştır (Özön, 2008, s. 212). Agâh Özgüç, bu furya dahilinde çekilen filmlerin tamamını "dinselliği sömüren, özellikle de Anadolu seyircisinin duygularıyla oynayan filmler" (1993, s. 41) olarak nitelemektedir. Aynı düşünceye sahip olan Menekşe de bu filmlerin "senaryo aşamasında cahillik, çekim aşamasında ilkellik, oyuncu aşamasında ise derin bir komedi" bulunduğunu söylemekte ve şöyle devam etmektedir: "Senaristinden ışıkçısına, yönetmeninden oyuncusuna kadar her şeyiyle Yeşilçam altyapısını kullanan bu Hazretli Filmler furyası inandırıcılıktan ve sanattan fersah fersah uzaktır" (Menekşe, 2005, s. 59). Hazretli Filmler akımı dahilinde film kayda alan yönetmenlerden bazıları 1974 yılından itibaren Türk sinemasında popülerleşen 'seks komedisi' türünde erotik filmler de kayda almışlardır. Nuri Akıncı, Tevfik Fikret Uçak ve Çetin İnanç bu yönetmenler arasında sayılabilir. Yönetmenlerin birçoğunun dinî içerikli filmlerle birlikte erotik nitelikli filmler kayda almaları, Hazretli Filmlerin çıkar sağlama amacını ortaya koymaktadır (Can, 2019, s. 55; Işık, 2018, s. 811).

Hazretli Filmler furyasıyla yalnızca dindar kesimin sinemaya çekilmesi arzulanmamıştır. Bu filmlerde yaşamı ele alınan dindar kişilikler, dönemin mevcut iktidarına karşı daima uysal ve itaatkâr karakterler olarak sunulmaktadır. Örneğin Hz. Yahya öldürüleceğini bilmesine rağmen "Elveda dostlarım, kralın emrine itaat lazımdır." diyerek teslimiyet göstermektedir. Dindar kişiliklerin, mevcut yönetime karşı itaatkâr duruşu ve tüm haksızlığına rağmen iktidarın emirlerine boyun eğmeleri ile seyirciye, hoşlanmasalar dahi mevcut iktidarın emirlerine rıza göstermeleri öğütlenmektedir (Işık, 2018, s. 812).

Hazretli Filmler furyası çerçevesinde kaydedilen filmlerde çeşitli saiklerle din ile ilgili birtakım yanlışlar da yapılmıştır. İslam'da cinsiyetsiz olarak nitelenen meleklerin başında muhtelif çiçekler bulunan uzun elbiseli bir kız çocuğu şeklinde sunulması (Menekşe, 2005, s. 59), İslamiyet'in başlangıç dönemlerini anlatan filmlerde Hz. Bilal

Habeşi'nin ezan okuması (ezan Medine'de hicretten sonra okunmaya başlanmıştır), hadiselerin cereyan ettiği dönemle alakasız müzik kullanımı (Hz. Yusuf filminde 'Şol Cennetin Irmakları', 'Allahümme Salli Ala', Yahya Peygamber filminde ise 'Medet Yar' ilahileri) (Işık, 2018, s. 815), İslam'ın azılı düşmanlarından birisi olan Ebü'l-Hakem Amr b. Hişâm'a, 'cahil babası' manası taşıyan ve Müslümanlar tarafından aşağılama amacıyla kullanılan 'Ebu Cehil' sıfatının çevresi tarafından da hitaben kullanılması (Yenen, 2011, s. 61) bunlardan bazılarıdır.

Ticari açıdan bilhassa Anadolu seyircisini hedefleyen bu filmler 'dinî film' olarak isimlendirilse de milliyetçilik temalı diğer tarihi filmlerle benzer bir dokuya sahiptir ve 'dinî' olmaları sadece kahramanın kimliğinden kaynaklanmaktadır. Bu tür filmlere konu olan kişilikler, hikâyeler ve hadiseler, gerçeklikle ilişkisi koparılmış bir ruh âleminin ürünleridir; orada din, hayatın kendisiyle ve şimdi ile ilişkilendirilmemekte, bilakis o olaylar, o kahramanlar ve yaşanmışlıklar 'eski'ye ait tarihi bir bağlam içerisinde ele alınmaktadır. Müslümanlığın erdemlerini anımsatsalar da şifahî olarak anlatılan menkıbelerin yerini tutan dinî filmlerin bugüne dair İslami bir hayat tasavvurları, bugünü muhatap alan bir hitapları bulunmamaktadır (Maktav, 2004, ss. 990-991).

2.3.4. Türk Sinemasında Fikri Anlaşmazlıklar Ortasında Din

1950'lerde film dilinin kendine has bir sanat formu olduğunun fark edilmesi üzerine Türkiye'de modernleşme politikalarının yol açtığı siyasal ve toplumsal krizler filmler aracılığı ile tahlil edilmeye ve eleştirilmeye başlanmıştır. Sinemanın, düşünsel ve estetik çabalar neticesinde toplumla eğlence fonksiyonunun ötesine geçen birtakım irtibatlar kurabileceğinin anlaşılması, sinemaya çağını sorgulayabilecek bir sanat payesi verilmesine yol açmıştır. Bu dönemde entelektüel sinemacılar ortaya çıkmış ve

Toplumsal Gerçekçilik anlayışı ile birlikte sosyolojik eleştirel bakış sinemaya dahil olmuştur (Sim ve Yılmaz, 2015, s. 419).

1960'ların başlarında Kemal Tahir, Selahattin Hilav, Sencer Divitçioğlu gibi bazı Marksist yazarlar ve Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Metin Erksan gibi bazı sosyalist sinemacılar yeni bir teori geliştirmeye çalışmışlar ve "Cumhuriyet dönemindeki kozmopolit kültür ve sanat anlayışının iflas ettiğini, artık Batıyı reddedip kendimize dönmemiz, kendi içimizde materyalist bir yapılanmaya gitmemiz" (Diriklik, 1995, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 74) gerektiğini dillendirmeye başlamışlardır. 27 Mayıs 1960 İhtilali'nin sonrasına rastlayan bu süreçte Türk sinemasının fikrî karakteri oluşmaya başlamış; ihtilalin getirdiği atmosfer içerisinde beliren sosyalizm akımının da etkisi ile sinemaya akseden fikri akım 'Toplumsal Gerçekçilik' olmuş ve toplumdaki gerçekleri duyurma gayesi taşıyan filmler kayda alınmaya başlanmıştır. Bu anlayıştan hareketle çekilen filmlerde Marksizm'in dine bakış tarzına da sadık kalınmış; filmlerde inanç, kutsal, tarih, gelenek, geçmiş, ahlak gibi kavramlar genellikle olumsuz bir perspektifle işlenmiştir (Menekşe, 2005, s. 47).

Devrimci Sinema'nın önde gelen isimlerinden Yılmaz Güney'in 1970 tarihli Umut filmi, bu bağlamda, Türk sinemasının dine ve din adamlarına karşı olumsuz perspektifini yansıtması açısından dikkat çekicidir. Filmde geçim derdinden muzdarip ve talihsizlikler içerisinde kıvranan Cabbar, umutları tükenmiş bir haldeyken son çare olarak 'cinleri, perileri, melekleri olan defineci bir hoca'ya müracaat etme kararı alır. Hoca, güya fal bakarak definenin yerini bulur ve definenin altında bulunduğunu düşündüğü kuru bir ağacın yanına geldiğinde üzerinde Arapça yazılar bulunan taşları daire şeklinde dizmek ve tırnaklara Arapça ifadeler yazmak gibi İslam'ın kesinlikle karşı çıktığı çeşitli batıl ritüelleri gerçekleştirir. Filmde çizilen bu 'hoca' tiplemesi sözleriyle, eylemleriyle ve gaipten haber vermesiyle İslam'a taban tabana zıttır. Başlangıçta Sansür Kurulu tarafından reddedilen 'Umut', yapımcısı tarafından açılan dava sonucu "milli rejime

aykırı herhangi bir siyasi, iktisadi ve içtimai ideoloji propagandası yapılmadığı, memleketin inzibat ve emniyeti bakımından zararlı bir yönü bulunmadığı" gerekçesiyle gösterime girebilmiştir (Özgüç, 1976, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 89). Ayrıca Sansür Kurulu'nun bu filmi reddetmesinde filmde yoğun bir şekilde dinin ve dinî öğelerin maksadını aşarak kullanılmasının yanı sıra Yılmaz Güney'in bilinen Marksist kimliğinin de etkisinin bulunduğu iddia edilmiştir (Kaya, 2015, ss. 484-485).

Umut filminde Yılmaz Güney'in 'insanları boş vaatler ile oyalayan bir din' tasavvuru inşa etmeye çalıştığı gözlemlenir. Filme göre insana kimliğini ve sınıfsal pozisyonunu sorgulatmayan, eleştirel düşünmenin önünde engel oluşturan din, bireyleri köleleştirmektedir. Böylece halk, haksızlıklara karşı çıkmamakta, olanları sadece kabullenmekte ve bu süreçte din yalnızca 'umut' ettirmektedir. Yılmaz Güney bu düşüncesini yıllar sonra kendi sözleri ile de açıklığa kavuşturmuştur: "Umutta özde metafiziğin çıkmaz sokağını göstermeyi hedefledim." (aktaran Menekşe, 2005, ss. 55-56).

Türk sinemasında, geri kalmış doğu imajı, kadınların ezilmişliği ve töre kaynaklı trajik durumlar genellikle İslam'a yüklenmiş, İslam'la alakası olmayan bazı gelenekler ve her şeyi kabullenmiş bir kadercilik anlayışı sanki İslam'ın aslıymış gibi gösterilerek sinema tarihinin neredeyse her döneminde İslam bir şekilde mahkûm edilmek istenmiştir. Bu çerçevede yer alan filmlerde hiç değişmeyen bir ideolojik yaklaşım bulunmaktadır: 'Umut' filminde, insanı toplumdan uzaklaştırarak olmadık hülyalara sürükleyen bir olgu biçiminde ele alınan din ile Marx'ın 'halkın afyonu' olarak vasıflandırdığı din arasında, dinlerin, kitlelerin dinsel ihtiyaçlarının farkında olan insanlar tarafından uydurulduğunu iddia ederek din mefhumunu "insanların günlük varlığına egemen olan dış güçlerin, dünya üstü güçler biçimine büründüğü düşsel bir yansıma" (Subaşı, 1996, s. 114) olarak tarif eden Engels ile 'Adak' filmindeki "insanların aklını başından alan, onu hastalıklı

hale sokan bir olgu" nitelemesi arasında bir paralellik göze çarpmaktadır (Menekşe, 2005, s. 54).

1939'da yürürlüğe giren ve 1977 yılına kadar uygulamada kalan "Filmlerin ve Film Senaryolarının Kontrolüne Dair Nizamname", yerli filmlerin Merkez Film Kontrol Komisyonu tarafından denetlenmesini gerekli görmektedir. Merkez Film Kontrol Komisyonu, farklı resmî kurumları temsilen seçilen üyelerden oluşmaktadır ve Nizamnameye göre yerli bir film henüz senaryo aşamasında iken denetlenmek üzere komisyona teslim edilmelidir. Sansür komisyonları başlangıçta filmin senaryosunu, şayet senaryo için onay çıkar ise daha sonra tamamlanmış filmi; siyasi, dinî, ideolojik propaganda yapılıp yapılmadığı, herhangi bir ırkın küçük düşürüp düşürülmediği, umumi ahlaka ve milli duygulara aykırı olup olmadığı vb. noktasında incelemektedir (Kaya, 2017, ss. 14-15).

Sansür komisyonları tarafından dini kullanan, din hakkında yanlış yorumlanan, dini alaya alan ve dinî duyguları sömüren birkaç film denetime takılarak yayımı engellenmiş olsa da altmışlı yıllarda yayımlanmış sansür raporlarının, o dönemin modern/seküler filmlerinde yer alan dinî öğelere karşı genellikle sert bir tutum sergilediği görülmektedir. Filmlerde namaz ibadetinin icra edilmesi, ezan sesinin duyulması, Kuran'ın gösterilmesi veya Kuran'a herhangi bir gönderme yapılması uygun bulunmamış ve Sansür komisyonları dini ve dinî duyguları istismar ettikleri gerekçesiyle bu tür sahnelerin filmlerden çıkarılmasını istemiştir. Bununla birlikte seküler filmlerde imam, hoca veya imam nikâhı gibi öğeler ancak laik cumhuriyet ideolojisini ve söylemini olumlar şekilde ise ve din, ilerlemeye muhalif cehalet yanlısı gerici bir kuvvet olarak algılanmaya hizmet edici bir biçimde ele alınmakta ise gösterimine izin verilmiştir. Sansür komisyonlarına 'takılan' İslam, yalnızca batıl inançlardan arınmış, siyasetten ve modern kamusal hayattan soyutlanmış olması koşuluyla toplumsal geleneğin, kültürün ve hafızanın bir unsuru olarak filmlerde yer alabilmiştir (Kaya, 2015).

2.3.5. Muhafazakârların Sahneye Çıkışı: Sinemayı İslamileştirme Çabaları ve Milli Sinema Akımı

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de İslam dünyası, kaçınılmaz olarak karşılaştığı ve içerisinde soluk alıp vermek durumunda kaldığı küresel çağın gereklilikleriyle mücadele etmek zorunda kalmıştır. Özellikle postmodernizmin yaşandığı günümüz dünyasında İslam, gündelik yaşamdan dine kadar uzanan hemen her toplumsal alanda çeşitli kültürel ve teknik kodlarla baş etmek, gerektiğinde ise onlarla uyum içerisinde olmak mecburiyetinde kalmıştır. Mehmet Akif'in deyişi ile 'asrın idrakine İslam'ı söyletme' çabası, bilgiden ekonomiye oradan sanata uzanan yelpazede çeşitlenmiş modern beşeri mirası, İslam gözü ile yeniden okumaya gayret etmek şeklinde tezahür etmiştir. Bir yenilenme ve yaratıcılık süreci olarak İslamileştirme faaliyetlerinin gerekliliğine, Müslüman aktivist ve reformcuların düşünce ve söylemlerinde sıklıkla rastlanabilmektedir (Macit, 2015, s. 309).

Sinemanın İslamileştirilmesi hususu geçmişten günümüze tartışılagelen 'sanatın İslamileştirilmesi' sürecinin bir alt başlığı olarak okunabilir. Diğer İslamileştirme süreçleri gibi duygusal bir nitelik arz eden ve daima savunma ile mücadele salınımında seyreden bu süreç, sinemayı 'yeniden tanımlama', 'üzerinde yeniden düşünme' ve bunları yaparken sinemayı 'İslam davasına hizmette' ve 'Allah'ın rızasını kazanmada' işlevsel hale getirme gayesinde olan bir süreçtir. Moderniteye karşı bir duruş ve direniş çabası olarak vasıflandırılabilecek bu durumun modernitenin epeyce hırpaladığı ama koparamadığı geleneğe, tarihe, hafızaya ve bunların özü kabul edilebilecek dine özlemle ilişkili nostaljik bir tarafı da bulunmaktadır (Macit, 2015, s. 310).

Sinema'nın ortaya çıkış ve yaygınlaşma yılları, Osmanlı Devleti'nin Birinci Dünya Savaşı'ndaki siyasi ve ekonomik yönden çalkantılı dönemlerine rastlamaktadır. Her ne kadar sinematograf Osmanlı Devleti'ne ve saraya erken dönemlerde girmiş olsa

da dönemin aydınları devletin bekası ile meşgul olduğundan sanatsal faaliyetlere vakit ayıramamaktaydı. Cumhuriyet dönemine gelindiğinde bir dizi inkılaplar neticesinde dinî hayatın sosyal ortamdan tecrit edilmesinden dolayı İslami kesimin sinema sanatıyla ilgilenmesi ve dinî filmler yapması da zor gözükmekteydi. Bu dönemde sinema, bir sanat dalı olarak, ülkemizde, yeni yeni gelişmeye başlamıştı. Öte yandan sinemaya sahip çıkanların zihniyeti ve ürettikleri filmler mevcut kültürel dinamiklerle uyumluluk içerisinde değildi. Bu filmlerin birçoğunun hem genel ahlak hem de fıkhi prensiplere aykırı oluşu dinî hassasiyeti bulunanların sinemayı 'mahkûm' etmesine yol açmıştı. Bu bağlamda İslam âlimlerinin yeni gelişmelere karşı genelde tepkisel yaklaşım göstermeleri ve sinemaya karşı şiddetli eleştirileri bu alana teveccüh göstereceklerin cesaretini de kırmıştı. Ayrıca İslami camiada sinemanın fikri temellerinin oluşmasının zorluğu bir yana birçok zengin iş adamı ve esnaf sinemaya harcanacak parayı israf olarak gördüklerinden yeterli finans desteği sağlanamamış ve İslami bir sinema dili oluşamamıştı (Güllük, 2016, ss. 71-72).

Daha sonraları Tanzimat'tan beri her alana sirayet eden geri ve geç kalmışlık psikolojisi, Batı'nın geliştirdiği teknolojik imkânlardan olan sinemadan vaktinde yararlanma düşüncesinin motivasyon kaynağı olmuştur. Sinemanın bireyin ve toplumun tekamülüne yüksek katkı sağlayacağına olan inanç, çeşitli sinema akımlarını meydana getirmiştir. Düşünen kesim, sinemayı kendi değerlerimize göre sil baştan düzenleyerek ondan yararlanma gerekliliğinin altını çizmeye başlamıştır. Yapısal olarak sinemada gerçekleştirilecek ufak değişimlerle sinema hedeflenen amaca uygun hale getirilebilecektir. Bunun temini için ise öncelikle sinemaya küs olmamak ve sinemayla barışık bir tutum geliştirmek gerekmektedir. Sinemanın özü korunarak amaca uygunluk yönüyle ondan yararlanılması (Yenen, 2012, s. 254) bir yöntem olarak benimsenmiştir. Bu yaklaşım yalnızca milli değil dinî alanda da kendini göstermiş ve dinî birtakım gayeler gözetilerek sinemadan faydalanılmaya başlanmıştır. Bu süreçte 'Milli sinemacılar'

sinema ile dini barıştırmayı kısmen başarmışlar ve esasen sinemanın sadece bir araç olduğunu ve iyi amaçla da kullanılabileceğini göstermişlerdir (Keyifli, 2015, s. 150).

İslami hassasiyeti bulunan yönetmenler bir yandan sahip oldukları inançlara ve ideolojilere uygun filmler yapmaya başlarken diğer yandan da aynı hassasiyete sahip fikir adamları ile birlikte 'suret yasağı' koymuş olan İslam dini ile Batı kökenli bir sanat tarzı olan sinemayı bağdaştırmaya çalışmışlardır. Bir İslami Sinema kuramı meydana getirmeye yönelik gayret, İslami hassasiyetlere sahip bir sinemanın mümkün ve gerekli olduğu düşüncesinden doğmuş ve Millî Sinema döneminden beri İslami Sinemacılar, suret yasağı meselesini ele alarak bu yasağın sinemayı bir sanat olarak tamamıyla reddeden bir yasak olmadığı yönünde yorumlar yapmışlardır. Salih Diriklik, 1972 senesinde Tohum dergisinde yayımlanan "Dinî Görüş Açısından Sinema" başlıklı yazısında, suret yasağının "fotoğrafların kullanım amacı ve içeriği" ile alakalı olduğunu belirtmekte ve şöyle sormaktadır: "Bir film halk üzerinde, bir barın, pavyonun, bir bilmem neyin, hatta yüksek tirajlı bir şehvet dergisinin bile yapamayacağı tahribatı yapıyorsa, sayısız ayetlerde ve üstüne basıla basıla emredilen 'Fisebilillah cihat' neyle yapılacaktır?" (Diriklik, 1972, aktaran Maktav, 2004, s. 998).

Yorulmaz'a (2016, s. 112) göre, Hz. Peygamber'in "Beyanda (güzel ve etkileyici ifadede) sihir vardır." hadisinden yola çıkarak "Sinemada sihir vardır." demek mümkündür. Hz. Muhammed'in yaşadığı dönemde revaçta olan ve ilgi duyulan temel sanatlar şiir ve hitabet olmuştur. Bu bakımdan şiir, kitleleri derinden etkileme ve düşünceleri şekillendirebilme becerisine sahip olması bakımından Asr-ı Saadet döneminin medyası konumundadır. Bundan dolayı Hz. Peygamber Hassân b. Sâbit, Ka'b b. Mâlik ve Abdullah b. Revâha gibi şair ve Sâbit b. Kays gibi hatipleri daima yanında bulundurmuş ve yeri geldiğinde onlardan kuvvet alarak istifade etmiştir. Nitekim Hz. Peygamber'in, İslam'a yöneltilen eleştirilere cevap vermesi ve şiirlerini okuması amacıyla Hassân (ö. 680) için Mescid-i Nebi'de özel bir minber yaptırması İslami

mücadelenin güncel imkânlardan faydalanarak sürdürülmesi gerektiğine işaret etmektedir. Yine Kâ’b b. Mâlik’in şiir hakkındaki düşüncelerini ifade etmesi isteği üzerine Hz. Peygamber “Mümin kılıcıyla olduğu gibi diliyle de mücadele eder.” şeklinde cevap vererek tutumunu açıkça ortaya koymuştur (Irmak, 2015, ss. 692-693). Mezkûr sahabeler şiir ve hitabet yetenekleriyle müşrikleri demoralize etmek, Müslümanları motive etmek, savaş zamanlarında askerlere destek olmak gibi faydalarının yanı sıra etkileyici üslupları sayesinde insanların İslam dinini tercih etmelerine de vesile olmuşlardır. Örneğin, Temim kabilesi, Hz. Muhammed’e gelerek şair ve hatipleriyle yarışma yapmak istediklerini söylemeleri üzerine Hz. Peygamber Temim kabilesinin bu davetini olumlu karşılamış ve onların şairlerine karşı Hassân b. Sabit’i, hatiplerine karşı da Sâbit b. Kays’ı görevlendirmiştir. Bu iki sahabenin Temim kabilesindeki rakiplerinden daha güzel şiir okuyup konuşma yapması üzerine Temim kabilesinin tüm fertleri Müslüman olmuştur (bkz. Yorulmaz, 2016, s. 112). Irmak (2015, s. 694), bu olaydan hareketle Hz. Peygamber’in medyanın toplum üzerindeki tesirinin farkında olduğunu ve İslam’ı yaymak ve İslam aleyhine bir kamuoyu oluşmasını engellemek maksadıyla çağın medyası olan şiirin Hz. Peygamber tarafından kullanıldığını belirtmektedir. Yusuf Kaplan ise İslam’a hizmet noktasında güncel imkanlardan yararlanmak gerektiği bağlamında “Şayet Mevlana bugün yaşasaydı davasını en iyi anlatabileceği sanata yönelir, sinemacı olurdu.” (bkz. Lüleci, 2008, s. 138) demektedir. Müslüman yazarlara göre tüm bunlar göz önüne alındığında günümüzdeki sinema ve benzeri modern teknolojik imkânların dinî yaymak, dine karşı bir kamuoyunun oluşmasını engellemek ve dinî bilinçlenmeyi artırmak amacıyla kullanımı mümkün hatta bir gerekliliktir.

İslami bir sinema kuramı oluşturmaya çalışan muhafazakâr düşünürler sinemayı rüya ile özdeşleştirmiş ve rüya kavramı çerçevesinde sinemaya İslami bir perspektif kazandırmaya çalışmışlardır (Maktav, 2004, s. 998). Müslüman bilgeleri referans alarak ‘sadık rüya’nın Allah tarafından görevlendirilen bir melek aracılığıyla yapılan bir tür

telkin olduğunu söyleyen Yalsızuçanlar (2014, s. 35), ‘rüya sineması’ tezini ‘bast-ı zaman’ kavramı ile temellendirmeye çalışır ve uyanıkken birkaç haftada şahit olunacak olayların bir dakikada rüyada yaşanmasını, sinemadaki geniş zamana yayılmış hadiselerin bir buçuk ya da iki saat içine sığdırılmasına benzetir. Perdedeki resmedilişin rüya fenomeniyle uyumlu olduğunu söyleyen İhsan Kabil’e göre ise “İmani kaynakların insan hayatını bir rüya olarak alıp, öldükten sonrasını rüyadan uyanış şeklinde değerlendirmeleri, sinemanın manevî boyutu için çok sağlam tutamaklardan biridir” (Kabil, 2007, s. 4). Sinemanın hakikate açılan bir pencere olabileceğini düşünen Yalsızuçanlar’a (2014, ss. 26-27) göre sinema ve televizyonu keşfeden insanoğlu, Hz. Süleyman’a verilen mucizenin anlamını da keşfetmiştir. Belkıs’ın tahtını kimin en hızlı bir şekilde getirebileceğini soran Hz. Süleyman’a vezirlerinden biri, “Gözünü açıp kapayıncaya dek tahtı getirebilirim.” der ve getirir. Kur’an’da yer alan bu pasaj, eşyanın aynen ya da sureten nakledilebileceğini işaret etmektedir.

Modern sanatlardan olan sinema ile İslam’ı bağdaştırma arzusu, yalnızca Türk muhafazakâr yazarlar ve yönetmenler ile sınırlı kalmamış İranlı sinemacılar ve yazarlar da sinemanın İslami boyutunu vurgulamak için hayal-gayb ilişkisinden faydalanmıştır (Maktav, 2004, s. 1000). İranlı yönetmen Muhammed Rıza Aslani, gayb inancı taşıyan bir kimsenin sinemayla daha ciddi alakadar olacağı görüşündedir:

> “Varlığın idraki aslında Allah-u Teala’nın zatının idrakine bağlıdır. Bu yüzden de varlığı idrak etmek ancak gaybın ışığıyla mümkündür […] ve hazır olan gayb sayesinde, kayıp olan dünya açığa çıkarılıyor. Sinemadan başka hangi araç dünyanın derinliğini böyle açığa çıkarabilir?” (Aslani, 1996, aktaran Aktaş, 2015, s. 124).

Hüccetülislam Cemşidi ise sinemayı sembollerle ve sırlarla dolu bir sanat olarak tanımlar ve “Varlığın ışığı, O’nun cemalinin nurundandır. Sinema da nurdan ve hareketten başka bir şey midir?” (Cemşidi, 1997, aktaran Aktaş, 2015, s. 270) diye sorar.

İslam mütefekkiri Seyyid Hüseyin Nasr da sinemadan yararlanılması gerektiğini düşünmektedir:

> "Sinemayı iyi tanımlamalıyız. Başlangıcında bir eğlence aracı olarak düşünülen sinemanın manevi gerçeklerden uzaklaşmış kişilere bir şeyler anlatması bakımından çok güçlü bir etkiye sahip olduğunu teslim etmeliyiz. Sinemanın bir sanat olarak -İslam sanatı olarak demiyorum- İslam uygarlığının artistik ve manevi-ahlaki boyutunu bir sanat formu içerisinde ifade edebilecek şekilde geliştirilmesi mümkündür." (aktaran Yalsızuçanlar, 2014, s. 45).

Sinemanın, soyut fikirleri görselleştirerek kitlelerin zihnine kazımadaki mahareti, onu İslamileştirme adına harekete geçenlerin gözlerini kamaştıran temel niteliği olmuştur (Macit, 2015, s. 316). Nitekim diğer muhafazakâr yazarlar tarafından da Türkiye'de Milli Sinema anlayışının başlangıcı olarak gösterilen (bkz. Maktav, 2004, s. 999) bir yazısında Necip Fazıl'ın sinemayı "fikir ve ruhun emrine geçtiği takdirde, şüphesiz ki azametli bir imkân ve inşa planı..." (Diriklik, 1995, aktaran Yorulmaz, 2016, ss. 69-70) olarak tanımlaması bu yargıyı doğrular niteliktedir. Necip Fazıl, yürüttüğü mücadelenin bir parçası olarak tiyatro ve sinema ile ilgilenmiş ve bu kapsamda pek çok eser ortaya koymuştur (Yalsızuçanlar, 2014 ss. 193-195).

Özensiz ve savruk bir biçimde çekilen, yalnızca kırsal kesim seyircisinin cebini hedefleyen, İslamiyet'in en temel hakikatlerini dahi yansıtmaktan aciz olan; namazın yanlış kılınması, Hz. İbrahim'e kurban getiren meleğin kanatlı ve sarı saçlı bir kadın şeklindeki sunumu gibi uçuk hataların peş peşe sıralandığı 'hazretli' filmler, muhafazakâr kesime sinema alanında doğru bir İslam anlayışının teşekkül etmesi gerektiğini düşündürmüştür. Büyük Doğu, Yeni İstanbul, Yeni İstiklal, Çağrı, Tohum gibi dergiler sinemadaki ahlaki çöküntülerden, modernist bunalımlardan, yabancılaşmadan, Batı hayranlığından bahsederek kendi benliğimize, bütünlüğümüze, hafızamıza ve tarihimize

yönelik filmlerin yapılması gerekliliği üzerinde durmuştur (Evren, 2003, aktaran Işık, 2018, s. 808).

"Türkiye'nin tarihsel birikimi ve İslam kültür ve medeniyeti ile kopan bağların toplumsal zeminde yeniden tesis edilmesi ideali üzerine kurulu" (Sim ve Yılmaz, 2015, s. 430) olan Milli Sinema hareketi, ilk olarak Necip Fazıl'dan çeşitli uyarlamalar yapmış olan Yücel Çakmaklı ile başlamaktadır. Atilla Dorsay'ın (1989, s. 112) belirlemesiyle bu akım 1960 sonları ile 70 başlarının karmaşık siyasal ortamı ve sinemada hâkim olan yozlaşmanın verdiği rahatsızlık üzerine birtakım ideolojik düşüncelerin sanatta ve özellikle sinemada temellendirilmesi gerektiğine dair istek ve düşüncelerin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Çakmaklı, 1969-1974 dönemi boyunca, gittikçe gelişen bir sinema diliyle, modern dünyada iki kültür arasında sıkışan ve Batı'nın reçeteleriyle, kültürüyle ve değerleriyle şifa bulamayan, arayışlarını Batı yerine Doğu'da, kendi kültüründe, kendi benliğinde arayan çeşitli kahramanların öykülerini anlatmıştır. Bu bağlamda Milli Sinema temelde bir tepki ve bir itiraz sonucu ortaya çıkmış ve dinî değerleri öne çıkaran bir toplumsallığın altını çizmeye çalışmıştır (Karakaya, 2015, s. 11).

Milli sinema hareketi halk tabanından destek bulmuş olsa da kimi gruplar tarafından eleştirilmiş ve hareket, sancılı süreçlerden geçmiştir. Kendilerine Akın Grup ismini veren üniversiteli gençler, milli sinema anlayışına uygun şekilde ve "her türlü Yeşilçam kalıplarından uzak olarak İslami düşünce ve yaşayış biçimini sinemada yansıtmaya çalışmak" amacıyla filmler çekeceklerini söylemişlerdir (Uçakan, 1977, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 99). Bu maksatla kayda alınmış filmlerden birisi olan Güneş Ne Zaman Doğacak, sol grupların stüdyo basıp filmi yakma girişimlerine, sloganlar atıp seyircileri rahatsız etmelerine ve afişleri yırtmalarına sebebiyet vermiştir. Yumurcak Sineması'ndaki (Beşiktaş) gösterimi sırasında atılan bir bomba sebebiyle filmin İstanbul gösterimi iptal edilmiş, Anadolu'daki gösterimler ise Adana ve Maraş'taki bombalama olaylarına kadar beklenenin üstünde bir ilgiyle sürmüştür. Sol gruplar Kahramanmaraş'ta

filmin gösterime girdiği bir sinema salonuna bomba koyarak filmi sabote etmiş ve bu olay sebebiyle alevlenen gerilim ve çatışma 104 kişinin öldüğü, 130 kişinin yaralandığı, birçok ev ve dükkanın kundaklandığı Maraş Olayları'na yol açmıştır (Diriklik, 1995, aktaran Yorulmaz, 2016, ss. 100-101). Nitekim bu bağlamda Milli Sinemanın bir devamı niteliği taşıyan yeni dönem İslami Sinema örneklerinden biri olan The İmam (2005) filminin başrol oyuncusu Eşref Ziya Terzi'nin filmin fikir aşamasında önemli yönetmenlerden biri olan Sinan Çetin ile görüşmelerini anlattığı röportajı (Bekir Develi, 2021) dikkat çekicidir. Eşref Ziya burada Sinan Çetin'in 'müezzin' kavramına dolayısı ile dinî literatüre yabancılığını vurgulamakta ve sol cenahın baskısından dolayı dinî bir filmde görev almaktan çekindiğini aktarmaktadır.

Milli sinema hareketi çerçevesinde yükselen gerilimle sinemanın İslamileştirilmesi engellenmeye çalışılmış olsa da 1980 sonrası siyasi İslam'ın yükselişinden güven alan Muhafazakâr yönetmenler daha radikal filmler çekmişler ve genç kuşak yönetmenlerin de desteği ile Türk sinemasında İslami bir rüzgâr estirmeyi başarmışlardır. Sinemayı 'sadık rüyalar' olarak gören muhafazakâr yönetmenlerin kahramanları da rüyalar sayesinde hakikate ermiş ve İslami yaşama yönelmiştir. Muhafazakâr yönetmenler cami, rüya, mezarlık, namaz, tesettür gibi yaygın semboller vasıtasıyla mesajlarını kolayca iletmiş ve sıklıkla kullanıldığından dolayı bu semboller İslami Sinema estetiğinin temel malzemesi haline gelmiştir. Her ne kadar bu semboller ve hakikate erişen kahramanlar beyaz perdeye egemen olan Batı kökenli modern yaşamlara karşı bir cevap olarak görülmüş olsa da gerçekte İslami filmlerin 'tesettürlü kızı', Yeşilçam melodramlarının 'veremli kızı'nı aşamamıştır. İslami Sinemacılar üzerinde sabit durdukları zeminin zamanla çatlamaya başladığını görememiş ve kendilerini daima aynı kalıplarla ifade etmişlerdir; sürekli sapıklıkla, ahlaksızlıkla suçlanan bir 'öteki'nin mevcudiyeti, bu mevcudiyetten doğan mağduriyet ve bu çerçevede bir meşruiyet arayışı… (Maktav, 2004, ss. 1000-1018). Diğer yandan aynı

çabanın İran Sineması'ndaki sonucu da istenildiği gibi olmamış, yapılan filmlerin mesaj ağırlıklı ve oldukça didaktik olması ve dini şekilci, yüzeysel, monoton ve bunaltıcı hareketlerin toplamı olarak sunması gençleri sinemadan uzaklaştırarak yasak kasetlere yöneltmiştir (İbrahimi, 1996, aktaran Aktaş, 2015, s. 274, ayrıca bkz. Batur, 2007, s. 134; Macit, 2015, s. 320).

1970'lerde Türk sinemasında köy ve kırsalla bütünleşik olarak resmedilen din, Milli Sinema ile birlikte ağırlıklı olarak kent dindarlığı biçiminde belirmiş ve din olgusu filmlerde gündelik hayatın içinde sahip olduğu olağan konumu ile sunulmaya başlanmıştır (Sezgin ve Keşaplı, 2015, s. 447). Ancak Milli Sinema ile yükselen anlayış anlatısını modernizm eleştirisi ve Doğu-Batı gerilimi üzerine inşa etmiştir. Halbuki, sinema, ruhunu aldığı metinler açısından her ne kadar 'yerli' ve 'milli' olsa da evreni, dili ve estetik düzeyiyle evrensel olmalıdır (Yalsızuçanlar, 2014, ss. 195-196). Kıraç, Milli Sinema hareketinden sonraki süreçte sinemayı dinî kaygılarla kullanmanın biçim değiştirdiğini ve niyetin giderek politikleştiğini düşünmektedir:

> "1990'dan sonra İslami filmlerde artık 'hidayete ermenin' ne yüce bir şey olduğunun ötesinde, filmlerde politik bir söylem hâkim olmaya başladı. Bu politik söylem Türkiye'de İslamiyet'teki değişime paralel olarak bir yaşam tarzı öngörerek var olan sistemi eleştirirken yerine kimi zaman, sadece 'muhafazakâr', kimi zaman da 'liberal' bir 'muhafazakârlık' koyuyor." (Kıraç, t.b).

Macit'e (2015) göre sinemanın İslamileştirilmesi sürecini yalnızca sanat ve din ekseninde değil sürecin içerisinde ilerlemek zorunda olduğu 'kültür endüstrisi' bağlamında da ele almak gerekmektedir. Kültür endüstrisinin genel mantığı ve farklı kültürel alanlara sızma becerisi göz önüne alındığında sinemanın İslamileştirilmesi süreci, ne amaçla kullanılacak olursa olsun İslam adına henüz nasıl tutulması gerektiğinin tam anlamıyla bilinmediği iki tarafı keskin bir kılıca benzetilebilir. Niyetler İslam adına olumlu sonuçlar almak şeklinde olsa da bu sürecin sonucunda sinemanın içerisine İslami

hakikatler katarak ‘altın buzağılar üretme’ ve dolayısıyla ‘ikon kırıcı bir dinin ikonizme yenik düşme’ ihtimali bulunmaktadır. Ayrıca sinemanın İslamileştirilme düşüncesinin göze almak zorunda olduğu problemlerden biri de İslam’ın bu süreçte kültür endüstrisinin ağında ‘metalaşma’ ve ‘popülerleşme’ olasılığıdır.

Seyircilerin izledikleri filmlere karşı eleştirel bir mesafede olmaları mümkünse de imgelerin tüketimine alıştırılmış ve bu tüketimin okuma sistemini benimsemiş izleyicinin İslami bir hakikat iddiası güden herhangi bir sinema filminin verdiği mesajı ‘tüketmesi’, sübjektifleştirmesi ve böylece arzulanmayan ihtimallerin gündeme çıkması da mümkündür. Diğer yandan sinema İslamileştirilirken dinin değil göstergelerin ve görüntülerin yüceltilmesi söz konusu olmakta; ‘taklit olanı mutlak olanın yerine koyan’ kültür endüstrisi (Adorno, 2011, s. 61) eliyle yapay bir tarihi-dinsel diriliş gerçekleştirilmeye çalışılmakta ve bundan dolayı filmler Müslümanlar için bilincin yeniden dirilişinde bir tekâmül unsuru olamamaktadır (Macit, 2015, ss. 317-319).

2.4. TÜRK SİNEMASINDA DİN ADAMLARI VE DİNDARLAR

Geleneksel toplumlarda din, ahlakı, kültürü ve gelenekleri koruyucu bir işleve sahip olmuştur. Bu topluluklarda din hem bir problem çözücüdür hem de insanların onun vasıtasıyla olgunlaşmayı umduğu bir çeşit ‘ideal’dir. Böyle toplumlarda din adamları da önemli bir otoriteye ve saygınlığa sahip olmuşlardır (Subaşı, 1996, ss. 55-56). Modern anlayışın egemen olduğu toplumlarda ise kutsal daima bir ayırımda yer alır; toplumsal norm ve değerlerin yeniden dizayn edildiği, sekülarizasyon, yenilik ve değişime açıklık ile fikir ve vicdan hürriyetinin önem kazandığı bu toplumlarda din, artık bireylere ‘doğrudan’ hitap yetkisine sahip değildir. Geleneksel toplumların yapısında hâkim bir statüye sahip olan din, lâik sistemin hâkimiyeti altındaki modern toplumlarda çeşitli

düzenlemeler sonucunda kendi öz alanına çekilmek zorunda kalmıştır (Günay, 1999, ss. 105-106; Günay, 1987, s. 51).

Sosyal yaşamdan uzaklaştırılan ve hayatın temel dinamiklerinden ayrıştırılan din, sinemada da bu anlayışa uygun bir biçimde yansıtılmıştır. Türk sinemasında din olgusu genellikle olumsuz bir perspektiften ele alınarak gündelik yaşam pratiklerinin dışında tutulmuş ve din adamları da genel itibarıyla halkın içinden çıkan eğitimsiz kimseler olarak sunulmuştur (Karakaya, 2008, ss. 115, 141). Bu bağlamda Türk sinemasında filmler üzerinden oluşturulan dinî algı ve söylemler, kırsal yaşamda tecrübe edilen inanış ve ritüeller üzerinden tanımlanarak aktarılmıştır (İnce ve Yılmaz, 2020, s. 727).

Türk sinemasında din, dindarlık ve din adamı öğelerinin ele alındığı filmlerde yer alan din adamları üç fakli dönemde değerlendirilebilir. Bu bağlamda Türk sinemasında din adamı;

1. 1922-1960 yılları arasında lâik zihniyetin dine yaklaşım tarzına uygun olarak özellikle Kurtuluş Savaşı dönemini konu alan filmlerde temsil edilen 'dışlanmış din adamı' tiplemesi,

2. 1960-2000 yılları arasında geleneksel halk dindarlığının yozlaşmış karakteri olarak sunulan 'daraltılmış din adamı' tiplemesi,

3. 2000'li yıllardan sonra nispeten yaygınlık kazanan ve sosyal hayatın gerçekçi bir aktörü olarak ele alınan 'kabullenilmiş din adamı' tiplemesi olarak üç farklı biçimde yer almıştır (Yenen, 2018, s. 289).

2.4.1. Türk Sinemasında Dışlanmış Din Adamı Tiplemesi

Türk toplumunda din ve din adamı kavramları, muhtelif biçimsellikleri içinde barındıran bir yapıya sahiptir. Toplumumuzda oldukça yaygın olan din adamlığı statüsü,

İslam dini tarafından oluşturulmuş, tavsiye edilmiş bir statü değildir. Türk toplumunun karakteristik bir özelliği ve genel bir tutumu olarak dinini kıymet verdiği bilgili ve veli zatlardan dinleyerek öğrenme adeti din adamı statüsünü doğurmuştur. Süreç içerisinde yaygınlaşan bu durum yerleşik hale gelmiş ve toplumda din adamı statüsü dinî pratiklerin bir parçası olarak kökleşmiştir. Bu bağlamda Türk toplumunun yapısı içinde filizlenen 'din adamı' kavramı insanların takip etmeye değer bulduğu şeyhler, veliler, dervişler ve nispeten daha avam kesimin ilgisini çeken cinci ve muskacı hocalar şeklinde tasnif edilebilir. Öte yandan toplumsal yaşam içerisinde din adamları özel payelere sahip olmuşlar ve toplum tarafından özel birtakım gizemli güçlerle yahut 'hikmet' ile bağdaştırılmışlardır. Devletin tayin etmiş olduğu eğitimli imamlar ise bu durumdan negatif ayrışmıştır. Türk sinemasının genel tarihine bakıldığında ise söz konusu din adamı çeşitliliğinden genellikle 'büyücü', 'muskacı' ya da 'cinci' olanların sahnede yer aldığı görülmektedir (Karakaya, 2008, s. 114; Karakaya, 2018, ss. 64-66).

Konusunu genellikle romanlardan alan ilk dönem Türk filmlerinde din adamları, sosyal yaşamın içerisinde kendisine yer bulmakta güçlük çeken ve değer verilmeyen bir karakter olarak sunulmuştur. Dinin siyasal ve kültürel açıdan yaşanan gerilemenin başlıca nedenlerinden biri olarak kabul edilmesi dindar karakterlerin de gerilemeyi temsil eden 'gerici' karakterler şeklinde tezahür etmesine sebebiyet vermiştir (Yenen, 2018, s. 290).

Muhsin Ertuğrul tarafından çekilen ve geçmişi hicveden Aynaroz Kadısı (1938) ve Bir Kavuk Devrildi (1939) filmlerinde Osmanlı Devleti'nin adalet sistemi eleştirilmiş ve bu sistemi temsil eden din adamları da bu eleştiriden nasibini almıştır (Menekşe, 2005, s. 47). "Dönemin siyasal ve sanatsal paradigmalarının aynı zeminde buluşmasını sağlayan kişi" (Karataş, 2014, s. 38) olarak gösterilen Muhsin Ertuğrul'un sansasyon yaratarak 'iş yapan' filmler çekme tarzını benimsemiş bir yönetmen olduğu belirtilmiştir (Sevinçli, 1987, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 63). Özellikle Aynaroz Kadısı (1938) filmiyle Ertuğrul'un, din ile cinselliği örtüştürerek kamuoyunun tepkisini çekmek ve böylelikle

kopacak gürültüyü o yıllara özgü bir pazarlama taktiği olarak kullanmak istediği iddia edilmiştir (Evren, 1995, aktaran Yorulmaz, 2016, s. 66). Bu düşüncenin bir ürünü olarak çekilmeye başlanan Boğaziçi Esrarı filminin set ekibi çekimler esnasında 'gericiler' tarafından saldırıya uğramıştır. Yakup Kadri'nin Nur Baba romanından uyarlanan bu film bir Bektaşi şeyhinin kadın müritleriyle olan uygunsuz ilişkisini işlemektedir. Halk tarafından filme -belki Ertuğrul'un da umduğu gibi- büyük bir tepki gösterilmiştir. Eyüp Camii avlusunda çekim yapılırken saldırıya uğrayan set ekibi ve oyuncular ancak polis gözetiminde filmi tamamlayabilmiştir (Özgüç, 1990, s. 31; ayrıca bkz. Yorulmaz, 2016, s. 64).

Bu dönemde din adamlarına karşı olumsuz bir bakış açısına sahip olan yönetmenler filmlerinde kendi zihinlerinde yer alan portreye uygun karakterler yaratmışlar ve bu karakterlerin fizikî yapılarını itici ve çirkin olarak belirlemişlerdir. Dilinden din ve kitap kelimelerini düşürmeyen, gözleri iri ve fıldır fıldır dönen, kara cübbeli, elinde tesbih, kafasında sarık, sakalları oldukça dağınık, kilolu, her halleri ile estetik olmayan tiplerdir bunlar. Yönetmenlerin bu tutumunun bir sonucu olarak Türk toplumunun içinden çıkardığı eğitimli din adamları, toplumsal statülerini bu muskacı ve üfürükçülerle paylaşmak zorunda kalmıştır. Bu durum insanların bilinçaltında din adamlarına karşı bir genellemeyi de beraberinde getirmiş; din adamı denilince yobazlık, üçkâğıtçılık ve üfürükçülük akla gelir olmuştur (Karakaya, 2018).

Cumhuriyet ideolojisinin dine karşı tutumu Türk sinemasının başlangıç dönemlerinde din adamı tiplemesinde yankı bulmuş, dindarlar da daima din adamını destekleyen ve bu yüzden cehaletin, karanlığın ve geri kalmışlığın müsebbibi olarak sunulmuştur. Bu filmlerde dindar Anadolu insanı pasif, yönlendirilmeye açık, her söylentinin peşine düşen ve galeyana gelen bir topluluk olarak ele alınmıştır. Lütfü Akad'ın Vurun Kahpeye (1948) adlı filminde, düşman işgali altındaki ülkede milli mücadeleyi ve aydınlığı temsil eden Aliye Öğretmen'i linç ettiren yobaz ve gerici bir din

adamı kurgulanmıştır. Filmde Aliye Öğretmen'e ve Kuvâ-yi Milliye birliklerinin temsil ettiği bağımsızlığa karşı çıkan ve düşmanla iş birliği yapan bir karakter olarak sunulan Hacı Fettah (Yorulmaz, 2016, s. 71), Aliye Öğretmen'in öğrencilerini marşlar söyleterek yürüttüğü sahnede şu cümleleri kullanmaktadır: "Görüyorsunuz, yüzü gözü açık namahremler, erkeklerin kalbini fesada vermek için şarkı söyleyerek dolaşıyorlar. Bunlar mel'undur. Bunların eline çocuklarınızı teslim etmeyiniz."

Dönemi ele alan filmlerde dinî değerlere, din adamlarına veya dindarlara saldırma, aşağılama ve kötüleme ortak bir tavır şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Türk sinemasının bu döneminde Millî Mücadele, Kuvâ-yi Milliyeci ve padişahçı-hilafetçi ikileminde bir çekişme; öyle ki bir iç savaş olarak takdim edilmiş ve düşman hegemonyası altında olmak padişahçı kesimin dolayısıyla din adamlarının bir arzusu olarak yansıtılmıştır. Bu filmlere egemen olan ideolojik ve indirgemeci yaklaşım, din adamlarını jurnalci ve menfaatçi tipler olarak mimlemiş ve mücadelenin kazanılmasında büyük bir tesiri bulunan iman, inanç ve maneviyat gibi hususlar göz ardı edilmiştir (Menekşe, 2005, ss. 49-50). Oysa ki din adamları vatan savunması için halkı organize edici ve bilgilendirici faaliyetlerde bulunarak milli mücadeleye katkı sağlamışlardır. Örneğin Mehmet Akif Ersoy'un Kastamonu Nasrullah Camii'nde verdiği milli şuuru besleyici vaazlar çoğaltılarak Anadolu'nun çeşitli bölgelerine gönderilmiştir. Keza Ankara müftüsü Rıfat Börekçi, Denizli Müftüsü Ahmet Hulusi Efendi vb. birçok din adamı milli mücadeleyi desteklemişler, milletimizin milli ve manevi duygularının imarında aktif rol almışlardır. Böyleyken münferit hadiselerden yol çıkarak tüm dindarları ve din adamlarını bu gibi yapıtlarla itham etmek tarihi gerçeklerle örtüşmemektedir (Turan, 2007, s. 297).

2.4.2. Türk Sinemasında Daraltılmış Din Adamı Tiplemesi

1922-1960 yılları arasında Türk sinemasında dışlanmış bir karakter olarak sunulan din adamı tiplemesi, 1960-2000 yılları arasında dinî ve toplumsal işlevleri bakımından sınırlandırılarak 'daraltılmış' bir biçimde tezahür etmiştir. Bu dönemdeki filmlerde yer alan din adamı temsilleri belirli kalıplar içerisine sıkıştırılmış haldedir. Nadiren istisnası görülmekle birlikte din adamları genellikle 'köy' ortamlarında temsil edilmişler ve büyü, muska, üfürme, nazar gibi uygulamalarla ilişkilendirilmişlerdir. Ayrıca bu dönem filmlerinde yer alan din adamları, yaşadığı bölgenin siyasi düzenini devam ettiren ve güçlünün safında yer alan 'yandaş' karakterler olarak resmedilmiştir (Karataş, 2014, s. 40; Yenen, 2018, s. 292).

Türk sinemasında dindar karakterler ya dinî sembolleri (sarık, cübbe, takke, sakal, tespih vb.) üzerlerinde taşıyarak ya da isimlerinin önüne 'Hacı', 'Şıh', 'Efendi' gibi sıfatlar getirilerek karakterize edilmiştir. Bu dindar karakterler toplum içerisinde 'muhterem' bir role bürünmekte ve dinden aldıkları referansla menfaat elde etmek için gizli işler çevirerek servet kazanmaya çalışmaktadır (İnce ve Yılmaz, 2020, s.733)

Bu dönemdeki filmlere bakıldığında din adamlarının; yağmur yağdırabileceğini söyleyerek halkı dolandıran (Üç Kağıtçı/1981), güçlü ve despot köy ağasının yanında yer alarak köylünün ezilmesine alet olan ve kendine göre dinî hükümler koyarak çıkar sağlayan (Şark Bülbülü/1979), tüccar (Yoksul/1986), paraya karşı aşırı düşkün ve kapitalist sistemde mazlumu ezen (Kiracı/1987), kurnaz ve kadın düşkünü (Sakar Şakir/1977), ikiyüzlü ve kişisel çıkarları için her şeyi yapabilecek karakterde (Köşeyi Dönen Adam/1978), muskacı/büyücü (Bir Yudum Sevgi/1984) ve üfürükçü (Kibar Feyzo/1978) kimseler olduğu görülmektedir.

Bu dönem yapımlarında dara düşenlerin 'muska, büyü, üfleme' gibi ritüellerle özdeşleştirilen din adamlarına müracaat etmeleri dikkat çekicidir. Geleneksel halk

dindarlığında önemli kabul edilen bu tip ritüellerin özü itibarıyla dinî bir kapsamı bulunmamaktadır. Bununla birlikte bu ritüeller, geçmiş kültürlerin tesiri ve metafizik konulara duyulan alaka sebebiyle insanların 'dinsel' anlamlar yükledikleri semboller kümesi haline gelmiştir. Diğer yandan bu dönem yapımlarında din adamlarının haksız düzenin destekçisi olarak temsil edildiği görülmektedir. Söz konusu bu yerleşik sistemin koruyuculuğu köy filmlerinde daha belirgindir. Bu filmlerde köylüleri 'kul' olarak gören feodal sistem aktörü ağa veya resmî otoritenin yerel temsilcisi muhtarın haksız eylemlerinin en önde gelen destekçisi din adamı olmakta ve böylelikle hak ve adaletin dinî referans gücü de sarsılmaktadır (Yenen, 2018, ss. 292-293).

Köy veya köylü dindarlığı, dindarlığın toplumsal yansımaları bağlamında çeşitli özellikleriyle belirginleşmektedir. Büyüye ve büyüsel unsurlara özel bir yer tahsis edilmesi, kaderci ve teslimiyetçi bir anlayışın benimsenmesi, birtakım ritüel ve dinî merasimler üzerinde ısrar edilmesi ve hurafe ve bidat içerikli halk inanışlarının kuvvetli olması köy dindarlığının ayırıcı vasıfları arasında sayılabilir. Bu özellikleri itibarıyla geleneksel ve muhafazakâr olarak nitelendirilebilecek köy dindarlığı, "daha çok sözlü kültüre dayalı halk dindarlığının özel bir türünü teşkil etmektedir" (Günay, 2005, aktaran Karataş, 2014, s. 47). Özellikle Türk sinemasının geleneksel dönemi içerisinde yer alan filmlerde dikkat çeken husus dinî öğelerin köy konulu filmlerde kendisine yer bulmasıdır. Bu filmlerde dinî öğelerin temsili, kırsal bölgelerin yaşamsal çerçevesi ile bütünleştirilmektedir. İslam'ın özü itibarıyla bir şehir dini oluşu (Çelik, 2012, s. 138), dinî yaşamın şehirle uyumluluk göstermesi gerektiği ve dinî hayatın köylülüğü üzerindeki negatif vurguların yoğunluğuna rağmen bu filmlerde dinin köy yaşantısı ve köylülük ile özdeşleştirildiği görülmektedir (Yenen, 2018, s. 292). Bu kırsallık içerisinde yer alan din adamları ise aldığı kararların aksine davranışlar sergilenmesinden hoşlanmamakta ve kendi rehberliğinden uzaklaştıkları takdirde halkı dinî cezalarla korkutmaktadır (Karakaya, 2016, s. 61).

Bu dönemin yapımlarında, gericiliği, yobazlığı, ilme ve fenne karşı olmayı temsil eden din adamlarının yanı sıra din adamları tarafından örgütlenen köylüler de yer almaktadır. Karşılarında ise onlarla ters düşse de filmin ana temasına göre doğru tarafta olan, yeniliği, çağdaşlığı, ilerlemeyi temsil eden, mesleği öğretmenlik, mühendislik yahut doktorluk olan bir 'aydın' karakter bulunmaktadır (Menekşe, 2005, s. 57). Bu filmlerde modernleşme, belirli karakterler aracılığıyla (öğretmen, doktor, mühendis) 'hayatı kolaylaştıran yenilikler' olarak ele alınmaktadır. Bu modernleşmeye ve ilerlemeye karşı çıkanlar ise olumsuz karakterler (ağa, hoca) aracılığıyla temsil edilmiştir (Abisel, 2005, ss. 240-241, 257, 261). Bu filmlerde yeniyi temsil eden 'aydın' ile eskinin temsilcisi 'hoca' sürekli birbirleri ile çekişmektedir. Aydın'ın penceresinden perdeye yansıyan bu çekişmede karanlık bir hayatın içerisinde savrulan bilinçsiz toplum, halkın cahilliğinden istifade ederek kendilerine ait bir yaptırım sistemi kurmuş olan din adamlarının zulmü altında daha da fazla ezilmektedir. Bu filmlerde mesleki eğitim almış karakterler toplumun aydınları şeklinde takdim edilmiş ve 'aydınlık', üniversite eğitimi almış bireylere de paylaştırılarak gericilik karşısında aydınlanmanın sınırları olabildiğince genişletilmek istenmiştir (Karakaya, 2016, ss. 62-63).

2.4.3. Türk Sinemasında Kabullenilmiş Din Adamı Tiplemesi

Kısıtlı birkaç örneğin dışında Türk sinemasında din genellikle dışlanan, daraltılan, ötekileştirilen bir konumda yer almıştır. Günümüzde ise bu durum kısmen değişime uğramış, son dönem Türk sinemasında dinî öğeler günlük yaşamda daha fazla kendisine yer bulmuş ve din, sosyal yaşamda yer alan bir gerçeklik olarak kabullenilmeye başlanmıştır (Yenen, 2011, s. 198).

Yenen, son dönem Türk sinemasında daha önceki dönemlerde görülen 'dışlanmış' din adamı karakterlerinin yerini 'sahici' karakterlere bıraktığını söylemektedir. Ona göre

son dönem yapımlarında geleneksel dindar tiplemesi örneklerine rastlanmakla birlikte "genel olarak 2000'li yıllardan itibaren dinin sosyolojik aktörü sıfatıyla din adamları, sinematografik imge tarafından sosyal bir gerçeklik olarak kabullenilmiştir" (2011, s. 124). Bu kabullenmede, toplumsal gelişme ile birlikte ulaşılan bilinç düzeyinin paralelinde; olguların bağlamlarından koparılmadan kendi gerçeklikleri üzerinden yapılandırılması gerektiğine dair genel kabulün etkisi bulunmaktadır. Bu yapımlardaki din adamı temsillerinin önceki dönemlerden farklılığı iki boyutta ortaya çıkmaktadır. İlki, son dönem Türk sineması yapımlarında dinî bir kişilik olarak yer alan çoğu karakterin 'resmi din görevlisi (imam)' sıfatına sahip olması, diğeri ise bu din adamı tipolojisinin artık köyün dışında ve 'şehir' ortamında temsil edilmesidir (Yenen, 2011, ss. 124-125).

Son dönem filmlerinde yer alan din adamları, sosyal yaşam içerisinde ayrı âlemlerden gelmişçesine hareket etmemekte, varoluş hakikatine muhalif bir üslupla vaaz vermemekte, inandırıcılıktan uzak ve safsata ile bağdaşık bir dil kullanmamakta, örfle, âdetle ve gelenekle bağdaşmayan kılık kıyafetlerle insanların arasında dolaşmamaktadır (Yenen, 2018, s. 294). Bu nitelikler açısından son dönem yapımlarında din adamlarına karşı bakışın görece ılımlı hale gelmeye başladığı söylenebilse de bu durum sinemaya henüz bütünüyle yansımış değildir.

Turan (2007, s. 298), dinin ve din adamlarının rencide edildiği filmlere sadece geçmiş dönemlerde rastlanmadığını, günümüz filmlerinde de din adamlarının ve dinî değerlerin bir mizah unsuru olarak kullanılarak rencide edildiğini düşünmektedir. Örneğin son dönem yapımları arasında yer alan *Vizontele* filminde bağnaz, yeniliklere kapalı ve teknoloji karşıtı bir imam profili çizilmiştir. Bu filmdeki imam karakteri kekemedir ve davranışları mizah konusu olarak işlenmiştir. Halbuki kekeme bir kimsenin imam olması namaz kıldıramayacağı ve vaaz veremeyeceği için kanunlar ve dinî emirler açısından söz konusu değildir (Menekşe, 2005, s. 56). Diğer yandan son dönemlerde yayınlanmış bir TV dizisi olan Hayat Bilgisi'nde de kendisine "Hocam" diye hitap eden

öğrencilerine daima "Hoca camide!" diyerek 'hoca' kavramına hem yukarıdan bakan hem de hocayı camiye hapseden bir öğretmen portresi çizilmiştir. Bu gibi yapıtlar halkın kafasındaki din ve din adamı imajını sarsmaya devam etmektedir.

2.4.4. Türk Sinemasındaki Din Adamı İmajının Sonuçları

Türk sinemasının dine ve din adamına karşı tutumu, kültürel değerler sistemine ilişkin etkileri bakımından düşünüldüğünde oldukça tahrip edici özelliktedir. Sinema seyircilerinin, dini ve din adamını sahip oldukları saygınlıkla örtüşmeyen bir sunumla değerlendirmeye zorlandıkları açıktır. Çünkü belli bir tedrisattan geçmiş, toplum nezdinde saygınlığa sahip ve insanlığın ortak vicdanıyla uyum gösterenler ayırt edilmeksizin din adamları toptancı bir yaklaşımla daima büyücü, hokkabaz, üfürükçüler olarak tanıtılmaktadır. Zihinler bu olumsuz portreler ile doldurulmakta ve din adamları filmler aracılığı ile sosyal hayattan tecrit edilmektedir. Bir başka yönüyle, sinemayı kuşatmış olan eğlence örgüsünün tamamlayıcı bir unsuru olarak çeşitli vesilelerle rencide edilen ve bir mizah öğesi olarak kullanılan din adamı imajı, özellikle çocukların ve gençlerin dine ve din adamlarına karşı tutumunu zedelemekte ve bu durum maneviyatlarını olumsuz etkileyerek onları dinî yaşantıdan uzaklaştırmaktadır (Menekşe, 2005, ss. 62-63). Böylesi yanlış tutum ve önyargıların hâkim olduğu sinema anlayışı, toplumsal yaşamı düzenlemede 'sosyal çimento' rolüne sahip olan dinin (Koç, 2015, s. 576) konumunu sarsmakta, dinin sosyal temsilcisi konumunda olan din görevlilerinin toplumdaki etkinliğini ise azaltmaktadır.

Dine karşı olumsuz anlayışın egemen olduğu sinema, din eğitimi üzerinde de olumsuz etkiler bırakmaktadır. Bu olumsuz etkilerden biri de dinî çağrışımlı isimleri kullanma biçiminde görülmektedir. Dinî çağrışımlı isimlerle, kutsal sayılan gün, gece ve aylara ait isimler ve peygamber/sahabe isimleri kastedilmektedir. Daha çok toplumda

dindar kimselerin kullandığı bu isimler, filmlerde genellikle kapıcı, köylü, işçi gibi sosyo-ekonomik açıdan toplumun alt kesimini oluşturan kimselere yahut saf, cahil, sakar olarak belirlenen karakterlere lâyık görülmektedir. Herhangi bir dinî çağrışımı bulunmayan güncel isimler ise sosyo-ekonomik ve sosyo-kültürel bakımdan üst tabakada yer alan karizmatik şahsiyetlerde tercih edilmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 182). Türk sinemasının önemli oyuncularından biri ve güldürü sinemasının öncü isimlerinden olan Kemal Sunal'ın oynadığı filmlerde aldığı isim genellikle -ki kendisi de bu isimle tanınır- Şaban ismidir. Bu aktör oynadığı bir filmde dinî referansa sahip Şakir (şükreden) ismini de 'sakar' sıfatıyla almıştır. Dinî referansa sahip bir isim olan Şaban ismi ise Kemal Sunal'ın rol aldığı filmlerde inek sıfatıyla birlikte yaygın olarak kullanıldığından dolayı toplum nezdinde 'saflık' durumunu çağrıştırıcı bir mahiyete bürünmüştür (İnce ve Yılmaz, 2020, s. 736).

Olumsuz bir din ve din adamı imajının toplumda yaygınlık kazanması din eğitiminin önünde büyük bir engel oluşturmaktadır. Çünkü insanlar, saygı duydukları, dinî aydınlanma amacıyla müracaat ettikleri, sözlerine inandıkları, itibarlı, yaşantısı ve eylemleriyle güven veren insanların telkinlerine karşı daha açıktır. Bu bakımdan din adamlarının filmler aracılığı ile yalancı, hilekâr, düzenbaz, ahlaksız karakterler olarak sunumu özellikle din adamlarına karşı mesafeli olan kimselerin çekincelerini daha fazla artırarak insanların onlardan istifade etmesini önleyici bir durum yaratabilmektedir (Yorulmaz, 2016, s. 171).

Ilgaz'a göre Türk sinemasında din adamlarının genellikle olumsuz açılardan ele alınışı sebepsiz değildir. Ona göre yaşama dair her şeyi peygamberlerin temsilcisi olan hikmetli önderlerden öğrenmeyi alışkanlık haline getirmiş olan insanlar din adamlarına yönelmiş fakat eğitim ve kültür seviyesi bakımından yeterli düzeye sahip olmayan din adamları halkın bu noktadaki rağbetini kötüye kullanarak insanların sevgi ve saygısını genellikle sömürmüştür. Bu bağlamda meydana gelen anlayış ilk dönem Türk

filmlerindeki dindar tipolojisini de belirlemiştir (Ilgaz, 2007, aktaran Karakaya, 2016, s. 62). Turan (2007, s. 299) ise kitle iletişim araçlarında yer alan olumsuz din adamı imajının biraz da din adamlarının kendilerinden kaynaklandığını ifade etmektedir. Mesleğini temsil etmede, çevresindeki insanlarla diyalog kurmada zayıf olan ve kendilerini caminin dört duvarı arasına hapseden din görevlileri kendilerinden kaynaklanan birtakım eksikliklerden dolayı bu tür yapıtların ortaya çıkmasına zemin hazırlamaktadır.

Türk sinemasında durum böyle iken Menekşe'ye göre (2005, s. 64) Hıristiyan ve Musevî dünyasının ürettiği filmlerde çoğunlukla din adamlarının saygın bir konumda olduğu görülmektedir. Öyle ki bu filmlerde papaz veya haham, daima muhtaçlara el uzatan, toplumun dertleriyle ilgilenen, sorunlarına çözüm arayan bir önder konumundadır. Yabancı ülkelerin sinema filmlerindeki din adamı karakteri; toplumsal barışın temininde önemli bir misyona sahip olan, insanlara her türlü konuda rehberlik yaparak yol gösteren, bilgi ve kültür düzeyi yüksek, temiz giyimli ve güzel görünümlü bir biçimde dikkatlere sunulmaktadır. Bu tür yapımları izleyen bireyler ister istemez buradaki din adamı imajı ile yerli filmlerdeki din adamı imajını karşılaştırmakta ve kendi dini adına bir hayal kırıklığı yaşayabilmektedir. Din adamı profilini olumlu açılardan yansıtan filmlerin azlığı ve din adamlarını alaya alan, tahkir eden, küçük düşüren yapıtların ağırlıkta olması, bireyin kendi dinine karşı bir güven bunalımına yol açabileceği gibi doğru dinde olduğuna dair karmaşık duygular yaşamasına da sebebiyet verebilecektir (Turan, 2007, s. 300). Ertuğrul Özkök bu durumu şu cümlelerle özetlemektedir:

> "Batı'daki 'toplum sorunlarını', 'insanların kişisel dramlarını' çözmeye çalışan barışçı rahibin, İslam'da bir karşılığı olamadı. Onun yerine camilerde, İslam'ın çok geri ve çağdışı yorumunu benimsemiş 'imam' profili ön plana çıktı. O yüzden Türk filmlerinde ve romanında çok az sayıda, Batı'dakine benzeyen 'olumlu imam' tipi görebildik." (Özkök, 2003)

Sonuç olarak bakıldığında yüz yıldan fazla bir geçmişe ve birikime sahip olan Türk sinemasında din adamlarının farklı kültürel, ideolojik, siyasal ve toplumsal yaklaşımlarla ele alındığı görülse de genel yaklaşımda Türk sinemasının, din adamlarıyla barışık ilişkiler içerisinde olmadığı söylenebilir (Yenen, 2018, s. 302).

2.5. KUTSALIN İZİNDE SİNEMA

2.5.1. İslam'a Göre Sinema

Sinema başlangıçtan bu yana din olgusu ile irtibat halinde olmuş; farklı görüşlere sahip kimseler kendi din anlayışlarını sinemada yansıtmaktan çekinmemiş, olumlu yahut olumsuz bir biçimde din sinemada temayüz etmiştir. Her ne kadar Türk halkının dini İslam olsa da Türk sinemasında din olgusu genellikle menfi bir biçimde resmedilmiş ve bu sebeple halkın büyük çoğunluğu sinema ile arasına mesafe koymuştur. Bu durum İslami hassasiyeti bulunan münevverlerin dikkatini çekmiş ve bu münevverler tarafından İslam ile sinema barıştırılmak istenmiştir. Bu çabanın bir sonucu olarak çeşitli konferanslar düzenlenmiş ve fıkıh sahasının âlimleri sinemayı İslami bir gözle değerlendirip hükümler vermiştir. Sinemanın İslami hükmü sadece Türk âlimleri tarafından değil çeşitli İslam ülkelerinde bulunan ve bu sahaya ilgi duyan âlimler tarafından da araştırılmıştır. Bu kapsamda Müslüman kadınların sahnede görünmesi, rol yapma, temsil, senaryonun muhteviyatı, eğlence ve oyunun dindeki yeri ve sinemada gösterimi, kötülüğü tasvir, rol icabı yemin etme, evlenme ve boşanma gibi durumların İslam'daki yeri fıkıh sahasının âlimleri tarafından tartışılmıştır.

Hz. Peygamber tarafından İslam'ın putperestliğe karşı tutumunu ifade etme maksadıyla söylenmiş olan bazı hadisler 'tasvir yasağı' olarak anlaşılmıştır. Bu anlayış, Müslüman sanatçıyı figürden kaçma ve figürü cansızlaştırma şeklinde ifade edilebilecek iki temel anlayışa yöneltmiştir. Bu bağlamda Batı sanatının temel prensibi, taklit etme ve

öykünme olarak nitelendirilen 'benzetme' iken İslam'daki sanat anlayışı ise eşya ve hadiseleri 'yansıtma' metodu ile yorumlamaktadır. Müslüman sanatçı ise burada güzeli yaratan değil, keşfeden kişi statüsündedir. Çünkü bu anlayışa göre sanat zaten mevcut olan bir niteliği ve güzelliği araştırıp ortaya çıkarma faaliyetidir (Ayvazoğlu, 1993, ss. 190-192).

Cahiliye devrinde Araplar tasviri puttan ayırmamakta, biçim verme yeteneğinde tabiatüstü bir gücün bulunduğuna inanmakta ve tasvirlere tapmaktaydı. Kuran'ı Kerim'de tasviri doğrudan yasaklayan bir ayet bulunmasa da biçim verme (savvara) ve yaratma (berea) kelimeleri aynı anlamda kullanılmakta ve Yaratan'a (el-Bâri), 'musavvir' (tasvir yapan, ressam) denilmektedir. Sonradan, hadislerle İslam dininin resim konusundaki görüşü açıklığa kavuşmuş, canlı varlıkların resmini yapanların Allah ile boy ölçüşmeye kalkıştıkları vurgulanmıştır (İpşiroğlu, 2005, s. 19).

Bazı âlimler İslam'daki tasvir yasağının yalnızca resim yapmayı değil günümüz sanatlarından olan fotoğraf ve sinemayı da kapsadığını savunmuştur. Hadislerde geçen ifadelerin tasvirin her çeşidini kapsamakta olduğunu, geçmiş milletlerde putperestliğin resim yapma aracılığı ile yaygınlaştığını ve dinî bakımdan korunma refleksiyle tasvirin tüm çeşitlerine karşı çıkılması gerektiğini düşünen bu âlimler, sinema ve fotoğrafı da tasvir yasağı kapsamında değerlendirmiştir. Bununla birlikte sinemanın caiz olduğunu söyleyen âlimler de bulunmaktadır. Onlara göre Hz. Peygamber'in yasağı, o dönemde elle çizildiği bilinen resimler için geçerlidir. Halbuki fotoğraf ve sinema yeni icatlar olduğundan dolayı mubah hükmüne tâbidir. Ayrıca sinema ve fotoğrafta, nasslar tarafından yasaklanan elle resim yapmada olduğu gibi oluşturma ve şekil verme maksadı bulunmamaktadır (Kudat, 1988, aktaran Güllük, 2016, ss. 91-92; ilave tartışmalar için ayrıca bkz. Can ve Gün, 2012, ss. 35-45). Diğer yandan muhafazakâr eğilimleriyle tanınan Osmanlı şeyhülislamı Mustafa Sabri Efendi'nin resim ve sûret hakkında yazdığı risalede, sinema konusuna değinmemesi dikkat çekicidir. Ayrıca 1914 ve 1922 yılları

arasında süreli olarak yayımlanan Ceride-i İlmiyye fetva mecmuasında bu dönemden önce sinemanın saraya girmiş olmasına rağmen sinemaya dair bir fetvanın yayınlanmamış olması düşündürücüdür (Güllük, 2016, ss. 93-94).

İslam âlimlerinin genel olarak görsel sanatlara özelde ise sinemaya karşı olumlu bir yaklaşıma sahip oldukları söylenebilir. Nitekim alana ilgi duyan âlimler tarafından sinema sanat yönüyle ele alınarak Kur'an ve sünnetten delillerle desteklenmiştir. Sözgelimi tüm peygamberler dönemlerinin en üstün ve en revaçta olan sanatı ne ise o sanatın en mükemmel haliyle gönderilmişler ve insanlara mucizeler göstermişlerdir. Belagat ve edebiyatın yükseldiği dönemde Hz. Peygamber'in hayran bırakıcı edebi bir kitapla gönderilişi, tıbbın revaçta olduğu dönemde Hz. İsa'ya verilen hastaları iyileştirme ve ölüleri diriltme mucizesi, sihrin revaçta olduğu zamanlarda ise sihirbazların Hz. Musa'nın asası karşısında aciz kalışları bu durumun örnekleri arasında gösterilebilir. Buradan hareketle günümüzün en mükemmel ve ihmal edilmemesi gereken sanatlarından biri de sinemadır. Mescid-i Aksa'ya gittiğine inanmayan müşriklerin Hz. Peygamber'den oradan bahsetmesini istemeleri üzerine Allah'ın Hz. Peygamberi zor durumda bırakmayarak onun gözlerinin önünden adeta bir sinema şeridine çekilmiş gibi Mescid-i Aksa'yı geçirmesi imgelem açısından sinemanın ehemmiyetini göstermektedir (Özek vd., t.b, ss. 19-20). Çelenk'e (t.b, s. 50) göre, insanın kendi başına hakikati bulabilme ihtimalinin düşük olması sebebiyle Allah'ın peygamberler göndermesinden hareketle günümüzdeki sinema ve tiyatro gibi aktüel sanatlar, insanın bir mürebbiyeye olan ihtiyacına cevap olabilir. Demircan ise Sebe' Suresi 31. Ayette yer alan "*Sen o zalimleri rablerinin huzurunda, tutuklanmış halde birbirlerine söz atarlarken bir görsen!*" gibi muhatabın muhayyilesine seslenen ifadeleri Kur'an'ın mesajlarını senaryolaştırarak verdiğine delil göstererek "eşyada asıl olan ibâhadır" kuralından hareketle "İslami inançlara aykırı olmadıkça, helâller haramlaştırılıp, haramlar helâlleştirilmedikçe, ilâhî görevler hafife alınmadıkça, kalbin manevî hayatını öldürecek ölçüde komediye; yeîs

doğuracak derecede trajediye boğulmadıkça" görsel sanatların mübah olduğunu ve "bu sanat dalları aracılığı ile yapılan tahribatın aynı suretle ancak bu sanat dalları aracılığıyla onarılabileceğini" (t.b, ss. 62-68) söylemektedir. Hatta ona göre görsel sanatlarda Müslüman kimselerin istihdamı küfre ve nifaka karşı mücadelenin gerekliliğinden dolayı bir farz-ı kifayedir. Öte yandan her ne kadar bazı Şii ulema "doğrudan doğruya bakılması fıkhı açıdan caiz sayılmayan birçok görüntü, sinema sahnesinde olunca, caizdir" (Aktaş, 2015, s. 88) dese de birçok âlim ancak içeriğinin İslami şartlara uygun olması koşuluyla sinemanın caiz olabileceğini söylemektedir.

Türkiye'nin resmi dinî otorite mercii olarak kabul edilen Diyanet İşleri Başkanlığı da 2004 yılında düzenlediği II. Uluslar Arası Dini Yayınlar Kongresi'nde bu konuyu gündemde tutmuş; kongrede sinemanın önemli bir sanat dalı olduğu; daha nitelikli sinema eserleri verilebilmesi için çalışmalar yapılması, dinî film senaryoları dalında yarışmalar düzenlenmesi ve bu faaliyetlerin gerçekleştirilmesi için ihtiyaç duyulan finansmanın temin edilmesi gerekliliği vurgulanmış, periyodik olarak ulusal ve uluslararası dinî film festivallerinin gerçekleştirilmesi ve bu konularda devletin radyo-televizyon kurumu olan TRT ile Diyanet İşleri Başkanlığı'nın işbirliği içinde olmaları tavsiye edilmiştir (Tınaz ve Lüleci, 2015, s. 466).

Son dönemde de sinemanın İslami hükmü gündeme gelmiş ve dinî kanaat önderleri sinema hakkında konunun önemine binaen yapıcı görüşler beyan etmişlerdir. Örneğin, 2009 yılında kamuoyunda Cübbeli Ahmet Hoca olarak bilinen Ahmet Mahmut Ünlü, kendisine Gazeteci Fatih Altaylı tarafından yöneltilen "Sinemaya gitmez misiniz?" sorusuna, vakit bulamadığından dolayı gidemediğini söylemiştir. Altaylı'nın "Günah diye mi gitmezsiniz, yoksa vakitsizlikten mi?" ısrarına karşı Ünlü, "İçerik günahsa günah olur. Sinema günah, televizyon günah diye bir şey denmez, alettir... İslami bir film olur, siyerden bir şey olur, yani niye günah olacak? Ya da kültürel bir şey olur. Yani şirk, itikat bozukluğu yoksa... müstehcen, tahrik edici unsurlar yoksa..." (Habertürk, 2015) şeklinde

cevap vermiştir. Günümüzün İslam hukukçularından biri olan Hayrettin Karaman ise “Sinema ve televizyon hem göze hem de kulağa hitap eden önemli birer haber, öğretim, eğitim ve eğlence vâsıtasıdır. Bu vâsıtaların kendilerine haram demek mümkün değildir, onlarda gösterilen ve duyurulan şeylere bakarak hüküm vermek gerekir.” (2007, s. 138) ifadeleriyle, sinema sanatının işlevselliğine atıf yaparak faydalı işler için kullanımının caiz olduğunu belirtmiştir.

Netice itibarıyla sinemanın ‘yasak’ olduğuna dair görüşün kaynağında tevhit inancına zarar verme ihtimali yer almaktadır. Ancak kamera ve fotoğraf makinesi ile elde edilen görüntülerin tevhit inancına zarar verme ve putperestliği canlandırma ihtimali gerçekleşmesi zor bir olasılıktır. Zira tevhit inancı Asr-ı Saâdet’ten günümüze kadar Müslümanların gönüllerine sağlam ve kararlı bir şekilde yerleşmiştir. Ayrıca kamera ve fotoğraf makinesini yasaklamak, ‘görmeyi’ yasaklamaktan farksızdır (Güllük, 2016, ss. 94-95).

Tasvir yasağının yansımaları bağlamında İslam dünyasına bakıldığında Mısır ve İran’ın aksine Suudi Arabistan’da sinemaya karşı gösterilen ilgi ve rağbetin çok düşük seviyelerde kaldığı gözlemlenmektedir. Suudi Arabistan’daki İslam âlimleri sinemayı fıkhî açıdan meşru görmediklerinden dolayı bu ülkede sinema gelişmemiştir (Güllük, 2016, ss. 79-80). Ancak son yıllarda Suudi Arabistan, giderek katı kurallarını gevşetmeye başlamış; kadınların sosyal hayatta daha fazla rol almasına (kadınların araç kullanmasına izin verilmesi, kadın savcı-müfettişlerin görev almaya başlaması, eğlence mekanlarında kadın ve erkeğin bir arada bulunabilmesi vb.) ve namaz vakitlerinde mağazaların açık kalmasına izin verilmiştir (Yılmaz, 2021, s. 626). Uzun yıllar boyunca radikal tutumlar gereği kameradan, fotoğrafçılıktan ve görsel yayınlardan uzak kalan Suudi Arabistan’ın, çağın kaçınılmaz baskısına yenik düştüğü, çağ ile barışma kapsamında sinema salonlarının açılmasına izin vermeye başladığı görülmektedir (bkz. Nouvart, 2019).

Bununla birlikte Suudi Arabistan'ın sinema ile irtibatının günümüzde hâlâ oldukça düşük düzeylerde olduğu söylenebilir.

Sinema, ortaya çıktığı ilk zamanlarda Türkiye'de de koruyucu bir yaklaşım gösteren Müslüman halk tarafından kabul görmemiş, Yusuf İslam'ın Müslümanlığı kabul edişinin ilk dönemlerinde müziğe karşı gösterdiği toptan reddedici tavrın (Köse, 2005, ss. 9-12) bir benzeri Müslüman halk tarafından sinemaya karşı gösterilmiştir. Özünde bir müzisyen olan Cat Stevens, Yusuf İslam ismini aldıktan sonra popüler kültürü temsil eden ve seküler bir nitelik arz eden müziğe karşı bir 'duruş' sergilemiş ve müziği protesto etmiştir. Dindarlığın salt haram-helallerden müteşekkil ve daima keskin sınırlara sahip bir olgu olmadığını keşfeden ve giderek müziğe karşı yumuşayan Yusuf İslam, müziğin dinî hizmette de kullanılabileceğine karar vermiş ve hayır kurumları adına konserler vermeye başlamıştır. Benzer şekilde zararlı içerikleri, müstehcen görüntüleri, dinî değerleri tahrip edici söylemleri ve vakit israfına neden oluşu ile sinema uzun bir süre Türk halkının sempatisini kazanamamıştır. Sonraları toplumsal değişimle birlikte dindarlık beklentileri de değişmiş (Yılmaz, 2021, s. 625), sinemaya karşı mevcut tepkisel yaklaşım giderek gevşemiş, geleneksel dindarlığın sabit fikirleri dönüşüme uğramış ve daha önce karşıt bir söylem içerisinde olunan bu teknolojik araçtan ilmi ve dinî gerekçelerle faydalanılmaya başlanmıştır. Milli Sinema ile başlayan 'uyanış' hareketi 1990'lı yıllardan sonra dinî saiklerle medya araçlarına yönelen dinî gruplar (Akgül, 2017, s. 199) aracılığıyla da devam etmiştir. Gelinen noktada vaaz ve dinî içerikli programların dinin 'popüler'leşmesine ortam hazırladığı, dinî duygulanım yaratan yapımlarla 'kutsal'ın pazarlandığı (Köse, 2005, s. 34) ve popüler kültür ürünlerinin dinî yaşantıya karıştığı gözlemlenmektedir. Hatta dinî 'kanallar', Müslümanların muhafazakâr bir tutumla kitle iletişim araçlarına karşı ürettiği söylemlerde yer alan 'zararlı' içerikleri kendileri de üretmeye başlamış (Bilgin, 2020, s. 146) ve netice itibarıyla değişen algıyla birlikte bir aksülamel yaşanmıştır.

2.5.2. Hıristiyanlık ve Sinema

Din ve sanat arasında güçlü bir tarihsel bağa sahip olan Hıristiyan dünyası, resim, heykel, kabartma, mozaik, el yapımı süsleme, edebiyat ve fresk gibi birçok farklı türdeki sanat eserlerini yüzlerce yıldır insanlara dini anlatmak amacıyla kullanmıştır. İsa peygamberin mucizeleri, havariler ve onların izinden giden azizlerin hikâyeleri, Meryem'e İsa'nın meleklerce müjdelenişi ve dine ilişkin diğer temsiller Batı sanatı tarafından sürekli işlenmiştir (Bilis, 2020, s. 5). Öte yandan Yahudilik ve İslamiyet dinlerinin aksine Hıristiyanlık dini, Tanrı olgusunu somutlaştırmış, onu yeryüzüne indirmiş ve onunla senli-benli ilişki kurmaktan çekinmemiştir (İpşiroğlu, 2005, s. 19). Hıristiyan sanatçılar ise bu anlayışın bir devamı olarak eserlerinde Tanrı'yı somut bir biçimde resmetmiştir.

Yüksek tesire sahip bir sanat olan sinemanın ortaya çıkışı ise Hıristiyan dünyasının köklü bir ayağını oluşturan Katolik Kilisesi'nde iki farklı yankı uyandırmıştır. İlk tepki, sinemayı bir 'şeytan icadı' olarak deşifre ederek inananların bu beladan uzak tutulması gerektiği yönünde olmuştur. Diğer tepkiye göre ise sinema Hıristiyanlığı yayma faaliyetlerinde bir araç olarak kullanılabilecek modern bir imkân olarak değerlendirilmiştir. Bu teknolojik imkân vasıtasıyla dünyanın çeşitli ülkelerindeki insanlara ulaşılabilecek ve dinî hakikatler sinema aracılığı ile onlara duyurulabilecektir. İlginç olan, ortaya çıkışından bir asır kadar zaman geçmiş olmasına rağmen sinemaya karşı bu iki yaklaşımın da Katolik Kilisesi içerisinde hâlâ varlığını sürdürüyor olmasıdır. Buna göre, söz konusu yaklaşımlardan birinci görüşü benimseyenler, sinemayı 'din yıkıcı' bir faaliyet alanı olarak görmüş ve bu şeytan icadının dindarlar üzerinde en azından dinden uzaklaşmayı hızlandıran bir yönünün bulunduğunu düşünmüşlerdir. Sinemanın bizzat kendisine karşı olan bu kişilere göre sinema dini ortadan kaldırma projesidir. Bu yaklaşım, Kilise içerisinde hâlâ güçlü olarak temsil edilen ve her türlü modern kavram ve oluşuma mesafeli duran 'aşırı muhafazakâr' kesim tarafından benimsenmektedir.

Sinemayı, Kilise'nin doktrinini ve mesajlarını yaymak için bir vasıta olarak değerlendirenler ise, modern imkânlar, kavramlar ve vasıtalar ile Katolik Kilisesi'nin yeniden yorumlanarak sunulmasının gerekliliğine inanmaktadır. Her hâlükârda, söz konusu her iki yaklaşım da görüşlerini yaymada zamanla bu vasıtadan yararlanmıştır (Taşpınar, 2015, s. 211).

Bununla birlikte Katolik Kilisesi 'teolojik' olarak vasıflandırılabilecek bu iki görüşün dışında başka bir sebeple de sinema ile ilgilenmiştir. Buna göre, Katolik Kilisesi sinemayı bir 'güç' olarak değerlendirmektedir ve bu gücü elinde tutarak ondan faydalanmak isteği Kilise'nin sinemaya ilgi duymasını sağlamıştır. Kilise'nin resmi görüşü de denebilecek olan bu yaklaşımı benimseyen Katolikler, savundukları ve yaymak istedikleri doktrinlerini sinema vasıtasıyla gerçekleştirme yoluna gitmişlerdir. Böylelikle sinema sayesinde toplumu kontrol edebilmeyi ve ona yön tayin edebilmeyi arzulamışlardır (Taşpınar, 2015, s. 212). Nitekim sinemanın ilk yıllarında kayda alınan dinî filmler, dinî öğretileri ve kilisenin ahlak anlayışını izleyicilere aktarmıştır. Bu filmler kutsal kavramı çerçevesinde bir söylem inşa etmiş ve Tanrı'nın izinden ayrılmama, çirkin işlerden ve günahlardan uzak durma, sevgi ve merhametli olma, suça özenmeme vb. gibi hususlarda izleyicilere öğütler vermiştir (Bilis, 2020, s. 6).

1933 senesinde Ahlak Bekçileri olarak da tercüme edilebilecek olan Legion of Decency isimli kurum, genel ahlakı tehdit eden ve Katoliklerin bireysel ve aile ahlakı ile ilgili prensiplerini hiçe sayan filmlere karşı ortak bir tepki olarak kurulmuştur. Lüzumu halinde filmlerin fişlenmesi, puanlandırılması yahut sinema salonlarının boykot edilmesi yöntemlerini benimseyen bu kurum, Amerika'nın çeşitli bölgelerinde görev yapan piskoposlar ve kardinaller tarafından da desteklenmiştir (Taşpınar, 2015, s. 215).

Katolik Kilisesi, zamanla sinema ve televizyonun insanlar üzerindeki tesirini fark etmiş ve birtakım temel hususlar hakkında dindar bireyleri uyarıcı duyurular

yayınlamıştır. Bu kapsamda Katolik Kilisesi'nin kitle iletişim araçları hakkındaki ilk resmî belgesi, sinemaya dairdir. Papa XI. Pie döneminde 1936 senesinde yayınlanan Vigilanti Cura (Uyanık Bir Göz ile) Genelgesi, bu konuda kendisinden sonra yazılan belgelere referans kaynağı olmuştur. Muhatap doğrudan Amerikan piskoposları olsa da genelge, Katolik Kilisesi'ne mensup büyük bir kitlenin sinemaya karşı tavrını belli bir yöne kanalize etmiştir. Bu genelgede, başlığından da anlaşılacağı üzere sinema endüstrisinin ürettiği ahlaksız görüntülere karşı bilinçli olunması gerektiğine dikkat çekilmektedir. Burada, özellikle film endüstrisinin dinî ve ahlaki değerlere karşı aymazlığı eleştirilerek bu kapsamda birtakım tedbirlerin alınması lüzumu gündeme taşınmıştır. Bununla birlikte genelgede insanların eğlenme haklarının bulunduğunu fakat bunun ahlaklı ve temiz yöntemlerle gerçekleştirilmesi gerektiği bildirilmektedir (Taşpınar, 2015, ss. 218-219).

Bu genelgede Papa, insanları sinemanın zararlı yönlerine karşı uyarmakta ve onları çok kıymetli bir manevi eğitim aracı olarak sinemadan insanlığın hizmetinde faydalanılması gerektiği konusunda teşvik etmektedir. Bu çerçevede Papa, piskoposları göreve çağırarak onlara şöyle seslenmektedir:

> "Dünyadaki bütün piskoposlar sinema endüstrisini aydınlatmak üzere çaba sarf etsinler. Onlara, bu kadar güçlü ve evrensel olan bir gücün bireysel ve toplumsal olarak gelişerek yükselmeyi sağlayacak daha yüksek bir gayeye ulaşmak için faydalı bir şekilde kullanılabileceğini anlamalarını sağlasınlar. Neden sadece kötülüklerinden korunmak üzerinde duruluyor ki? Filmler sadece basit bir eğlence veya zaman geçirmek için meşgul olunan bir şey olmamalı. Aksine, filmler sahip oldukları muhteşem güç ile iyiye doğru aydınlatmalı ve yönlendirmelidir" (aktaran Taşpınar, 2015, s. 220).

Hıristiyan dünyası, sinema filmlerine karşı Kilise merciinden ve Papa'dan gelen direktiflere karşı kayıtsız kalamamıştır. Örneğin gelenekselci muhafazakâr anlayışın Kilisede hüküm sürdüğü dönemlerden biri olan Papa II. Jean Paul'un papalığı döneminde Mel Gibson'un yönetmenliğini üstlendiği İsa'nın Çilesi adlı film, antisemitik mesajlar

içerdiği gerekçesiyle dünyadaki büyük Yahudi lobileri tarafından şiddetle eleştirilmişti. Filmde Hz. İsa'ya karşı yürütülen düzenli işkencenin ve baskının baş müsebbibi olarak dönemin Yahudilerinin gösterilmesi, özellikle antisemitizmin küresel takipçisi olan Anti-Defamation League (İnkarcı Karşıtı Birlik) örgütünü, filmin Yahudi karşıtı bir muhtevaya sahip olduğu ve içeriğinin değiştirilmesi gerektiği yönünde kampanyalar düzenlemeye sevk etmiştir. Bundan dolayı filmine sponsor ve dağıtım şirketi bulmakta güçlük çeken ve dindar bir Katolik olan Mel Gibson, çareyi Katolik Kilisesine başvurmakta bulur. Kilise makamından söz konusu filmin Yeni Ahit'te anlatılan pasajlara uygun olup olmadığı doğrultusunda görüş bildirmelerini talep eder. Bunun üzerine Papa II. Jean Paul, şahsi odasına çekilerek Hz. İsa'nın Çilesi filmini izler ve "Aynen bu şekilde oldu." diyerek onay mesajını yayınlar. Papa'nın bu doğrultuda bildirdiği görüş neticesinde dindar ve muhafazakâr Katolikler filme sahip çıkmış ve film kendi döneminin gişe rekorunu kırmıştır (Taşpınar, 2015, ss. 216-217).

Sadece Katolikler değil Hıristiyanlığın en büyük mezheplerinden biri olan ve ABD'de geniş ve güçlü dinî yayın organları kuran Protestanlar da bu yayınların gerekli ve faydalı olduğunu düşünmektedir. Onlara göre kitle iletişim araçları insanları dine yöneltmek, kutsal hakikatleri yaymak ve bir nevi misyonerlik yapmak için etkili araçlardır (Sarno, 1987, aktaran Aksu, 2004, ss. 57-58). Öte yandan İnkültürasyon ile misyonerlik faaliyetlerini sürdüren Katolik Kilisesi de modern imkânlardan yararlanmak gerektiğini düşünmektedir. Kısaca kültür aşılaması (Balcı ve Demirkıran, 2005) demek olan inkültürasyon, Hıristiyan kültürü ve yaşam şeklinin başka gelenekler ve kültürlere transferidir (Güngör, 2002, s. 173). Bu yöntem, misyonerlik faaliyetlerinin sürdürüldüğü halklardan yükselen çeşitli tenkit ve itirazlar karşısında evanjelizasyonun (Hıristiyan mesajının insanlara ulaştırılması) gözden geçirilerek revize edilmiş halidir. Nitekim Kilise bu yeni yöntemini uydudan yayın yapan pek çok radyo ve televizyon kanalına sahip olarak ve teknolojik vasıtaları aktif bir şekilde kullanarak gerçekleştirmektedir (İnanlar,

2015, ss. 230-231). İnkültürasyonda önemli başarılar yakalayan Kilise bu başarıyı propaganda aracı olarak sanatı ve sinemayı kullanmasına borçludur (Güngör, t.b, aktaran Balcı ve Demirkıran, 2005).

Sonuç olarak Hıristiyan dünyası ve özellikle Katolik Kilisesi, insanlar üzerindeki yüksek etkisi bakımından 'özel' bir konumu olan sinemayı bilinçli bir şekilde kullanmaya çalışmış ve bu alandaki gelişmeleri küresel çapta kurduğu müesseseler ve dernekler aracılığıyla yakından takip etmiştir. Günümüzde de bu anlayış hâlâ devam etmektedir (Taşpınar, 2015, ss. 225-226).

2.5.3. Yahudilik ve Sinema

İslam'da tartışmalı bir hüviyete sahip olan canlıları ve özellikle insanları resmetmeye (tasvir) dair yasaklar, Yahudi hukukunda da mevcuttur. Bu konudaki en net ifadelerden birisi Tevrat'ta bulunan ve iki taş levha üzerine Tanrı tarafından yazılarak Tur-i Sina'da Hz. Musa'ya verilen On Emir arasında yer alan "Tanrının suretini oymayacaksın." (Çıkış, 20/2-17) emridir. Bu emri Ortodoks Yahudi ve Hahamlar evlerde resim bulundurmanın dahi yanlış olduğu şeklinde yorumlamış ve geleneksel olarak bu anlayış kabul görmüştür. Fakat geleneğin suret yasağına karşı olan tutumuna rağmen Amerika'ya göç eden Yahudilerce, özgürlük ve ekonomik koşulların iyileştirilmesi uğruna dinî gelenek bilinçli bir biçimde yaşamdan uzaklaşılmıştır. Hatta ilk Yahudi film yapımcıları Yahudiliklerini gizleyerek bu alana adım atmışlar ve sinema patronları haline gelmişlerdir (Epstein, 2013, aktaran Kalkan, 2015, s. 251).

Yahudi filmlerinde gelenek pek çok açıdan eleştirilmiştir. Fakat bu eleştiriler hiçbir zaman saygısızlık boyutuna varmamış ve hoşnutsuzluk akademik bir üslup ile ifade edilmiştir. Bu durum sinemadaki Yahudi imgesini bir Müslüman ya da Hıristiyan

imgesindeki kurgudan ayırmaktadır. Bununla birlikte hiçbir olumsuz örneğin bulunmadığını söylemek de yanlış olacaktır (Kalkan, 2015, s. 254).

Zengin içeriğinden ve bilinirliğinden dolayı kutsal metinler, Hollywood sinema sektörü için daima tükenmez bir başvuru kaynağı olmuştur. Amerikan Sinema sektöründeki Yahudi asıllı yapımcıların fikri ve ideolojik temayülü bir yana Kitab-ı Mukaddes'in çatışma, romantizm, macera gibi pek çok sinematografik değer içeren unsurlar barındırması ve bu materyallerin sinema filmlerinin değerini artırması gibi nedenler Kitab-ı Mukaddes'i eşsiz bir kaynak haline getirmiştir (Birchard, t.b, aktaran Kalkan, 2015, s. 257). Bu kapsamda Haham Simcha Weistein, Amerikalı senaristlerin Kutsal Kitabı açıp senaryo yazmaya başladıklarını iddia etmektedir (Alatlı, 2009, aktaran Kalkan, 2015, s. 257).

Hollywood Sineması, esasen göçmen Yahudiler tarafından kurulmuş bir platformdur. Bu yüzden "Yahudilik, film sektöründe hep torpilli bir din olmuştur. Eleştiriden en az payı o almış, propaganda filmleri en çok Yahudiliğe hizmet etmiştir." (Hazar, t.b, aktaran Balcı ve Demirkıran, 2005). Dolayısıyla Hıristiyan bir ülke olan Amerika'da kayda alınan filmlerde Yahudi-Hıristiyan geleneğinin inançları, örfleri ve adetleri daima ayrıcalıklı bir konuma sahip olmuştur. Her ne kadar kurumsallaşmış dine ve özellikle Katolikliğe yönelik eleştirel ve ateistik filmler çekilmişse de yapımcılar tarafından halkın ve Kilisenin tepkisi sürekli dikkate alınmış, gerektiğinde bazı sahneler makaslanmış hatta film bütünüyle sansüre uğramıştır. Buradan hareketle Amerikan film sektörünün halkın dinî inanç, değer ve yaşayış biçimine karşı genel bir tutum olarak saygılı davrandığı söylenebilir (İnanlar, 2015, s. 231).

1950-70 arası dönemi kapsayan ve Türk sinemasında da 'Hazretli Filmler' furyası olarak bilinen akım, Amerikan sinemasında Eski Ahit temel alınarak çekilen filmlerle etkisini göstermiştir. Nuh Tufanı, Musa Peygamberin Mısır'dan çıkışı, Kral Davut ve

Süleyman'ın kıssaları bu filmlerin konularını oluşturmuştur. 2000'li yıllardan sonra aynı temalı filmler kutsal metinlerde anlatılanlara karşı daha sadakatsiz ve modern sinema efektleriyle süslenerek çekilmiştir. Eski Ahit anlatılarında karşılaşan en önemli problemlerden birisi senaryoların ve sahne çekimlerinin Yahudi inançlarına muhalif biçimde oluşturulması ve yaşananların aslından uzak bir formatta beyaz perdeye aktarılmasıdır (Kalkan, 201, s. 258).

Yahudi filmlerinin vazgeçilmez figürlerinden olan din adamları ve hahamlar filmlerde toplumsal yaşamdaki statülerine uygun bir şekilde ele alınmıştır. Otoriter ve şakacı karaktere sahip din adamlarının gerçek yaşamdaki konumları (cemaatin evlilik merasimlerini aslına uygun gerçekleştirme, yardım dağıtma, cenaze merasimlerini idare etme, çocukların eğitimi ile ilgilenme vb.) filmlerde de aslına uygun olarak korunmuştur. Din adamlarının Yahudi cemaatiyle gündelik hayatta gerçekleştirdiği pek çok dinsel ritüel ve törenler de hiçbir detay atlanmadan ve özü korunarak perdeye yansıtılmıştır. Filmlerde Bar mitzvah, nikâh töreni, sünnet töreni vb. dinî törenlerin yöneticisi konumundaki Haham karakterinin en fazla ön planda tutulan yönü ise üstün espri yeteneği, sevimli imajı ve çözüm odaklı olma hususundaki maharetidir. Dolayısıyla Türk sinemasındaki din adamı tiplemesiyle karşılaştırdığımızda Yahudi filmlerinde hahamları aşağılayıcı bir tasvir neredeyse yok denecek kadar azdır (Kalkan, 2015, ss 259-261).

III. BÖLÜM

FİLM İNCELEMELERİ

3.1. İNCELENEN FİLMLERDE YER ALAN DİNÎ ÖĞELER

İncelenen filmlerde yer alan dinî öğeler; dinî mimari örnekleri olarak camiiler, çeşitli dinsel ritüeller (dua, namaz, cenaze merasimi vb.), dekoratif ürünler (mahfaza içinde Kur'an) ve dinî görevliler olarak sınıflandırılabilir. Bazı filmlerde sayılan kategorilerin birden fazlası yer almaktayken bazı filmlerde ise herhangi bir dinî öğeye rastlanmamaktadır.

3.1.1. Camii



Dağ 2, 2016, 01:32:27



Eltilerin Savaşı, 2020, 00:45:18



Düğün Dernek, 2013, 00:02:27



Aile Arasında, 2017, 01:09:54

Görsel 1 İncelenen filmlerden camii görüntüleri.

Filmlerde gerçeklik duygusu yaratmak, yerellik katmak, estetik imaj oluşturmak gibi amaçlarla şehrin kültürel bir motifi, dokusu ve deseni olarak camii görüntüleri yer

alabilmektedir. Bu görüntüler genellikle hızlandırılmış görüntüler eşliğinde ya da sahne geçişleri esnasında kadraja girmekte ve *Kurtlar Vadisi Irak* filmi hariç hiçbir filmde ezan sesi işitilmemektedir.

3.1.2. Kur'an'ı Kerim

Filmlerin bazılarında Kur'an'ı Kerim'in kimi zaman geleneksel ritüellerde kullanılan kutsal bir motif (*Mucize/2015*) kimi zaman ise duvar köşesinde, mahfaza içerisinde asılı duran dekoratif bir öğe (*Babam ve Oğlum/2005 - Düğün Dernek/2013*) olarak yer aldığı görülmektedir. Kur'an'ı Kerim'in bu fonksiyonlarıyla ele alınış biçiminin kültürel hafızadaki Kur'an'ı Kerim imajına uygun düştüğü ancak işlevsel esasları hakkındaki Kur'an'ın kendi tanım ve tarifleriyle (bkz. İsra Suresi, 9, 41, 82; Yasin Suresi, 69; Zuhruf Suresi, 3; Kamer Suresi, 17) paralellik arz etmediği söylenebilir.


Babam ve Oğlum, 2005, 00:37:44


Düğün Dernek, 2013, 01:35:13


Mucize, 2015, 01:23:25


Düğün Dernek, 2013, 00:36:37

Görsel 2 İncelenen filmlerden Kur'an'ı Kerim görüntüleri.

Mucize filminde anlatılan yörenin bir geleneği olarak gelinlere Kur'an öptürülmekte ve eşikten geçmeden evvel Kur'an, gelinin duvağının üzerinde

tutulmaktadır. Bu göstergeler yöre insanının Kur'an'a olan saygısını ve yörenin Müslüman kimliğini yansıtmaktadır. *Babam ve Oğlum*[1] filminde Nuran, kararlılığını göstermek amacıyla duvardaki Kur'an'a el basarak yemin etmektedir. *Düğün Dernek* filminde ise cenaze evinde Yasin Suresi okunduğu işitilmektedir. Bu sahnedeki demir parmaklığın gerisindeki dahil olamayışı ifade eden çekim açısı (Görsel 2), Kur'an'a yabancılığı hissettirmektedir.

Vizontele filminde Reis Bey'in torunlarının boyunlarında Kur'an (cüz) asılı bir şekilde Kur'an Kursu'na gittikleri görülmektedir. Bu filmde sunulan dinî öğeler, geleneksel kalıpların ve kulaktan dolma bilgilerin dışına çıkamamıştır. Kasaba hayatının anlatıldığı filmde özünü yitirmemiş, doğal kalmış, bozulmamış birtakım değerlerin gösterimi elbette tabiidir. Ancak daha önceki bölümlerde belirtildiği gibi söz konusu değerlerin aktarılış biçimi asla 'doğal' sınırlar dahilinde kalmamakta, görüntüye bireysel tutumlar, sahip olunan dünya görüşü ve zihniyet 'dokunmaktadır'. Kasaba hayatının anlatıldığı bu filmde, Kur'an kursuna giden çocukların (Reis Bey'in torunları) Kuran'a saygıdan dolayı onu yüksekte tutma hassasiyetinin bir yansıması olarak cüzlerini boyunlarına asmaları, onu boyunlarından çıkardıklarında üç kere öpmeleri ve başlarında bulunan takkeleri geleneksel sunumlar olarak değerlendirilebilir.

[1] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Babam ve Oğlum, **Yönetmen:** Çağan Irmak, **Senarist:** Çağan Irmak, **Oyuncular:** Fikret Kuşkan, Çetin Tekindor, Yetkin Dikinciler, Binnur Kaya, Hümeyra, **Filmin Türü:** Dram, **Yapım Yılı:** 2005, **Süre:** 1s 48dk, **Seyirci Sayısı:** 3.839.883

Filmin Özeti
1980 darbesi sıralarında doğum esnasında annesini kaybeden küçük Deniz, babasıyla birlikte hiç görmediği dedesinin yanına, Ege'deki bir kasabaya yolculuğa çıkar. Babası Sadık, o vakte kadar gazete yazarlığı yapmaktadır ve uzun bir süredir ailesi ile görüşmemektedir. Sadık'ın babası Hüseyin Efendi, ziraat okumaya diye gönderdiği oğlunun siyasi olaylara karıştığını öğrenince onu evlatlıktan reddetmiştir. Sadık'ın baba evine tekrar dönüşünün sebebi hastalığı sebebiyle ölecek olduğunu bilmesi ve oğlu Deniz'i emin ellere teslim etmek istemesidir. Babası ile arasını düzeltmeye başlayan Sadık bir anda fenalaşarak hayata gözlerini yumar. Hüseyin Efendi ise eşi ile birlikte küçük Deniz'in acısını dindirmeye çalışır ve ona kol kanat gerer.

3.1.3. Dua

Allah'ın yüceliği karşısında kulun aczini itiraf ederek samimi duygularla ondan yardım dilemesi olarak tanımlanabilecek dua kavramının eylem hali incelenen filmlerin bazılarında sahnelenmektedir. *Dağ 2* ve *Evim Sensin* filmlerinde cenaze dolayısıyla, *Mucize* filminde içten bir yakarışla, *Hababam Sınıfı Askerde* filminde ise korku gerekçesiyle karakterlerin ellerini açarak dua ettikleri görülmektedir.



Mucize, 2015, 00:13:20



Dağ 2, 2016, 00:56:56



Hababam Sınıfı Askerde, 2005, 01:47:37



Evim Sensin, 2012, 01:36:45

Görsel 3 İncelenen filmlerden dua sahneleri.

Mucize[2] filminin bir sahnesinde Mahir Öğretmen'in el açıp içtenlikle Allah'a yalvardığı görülmektedir. Engelli olduğu için sosyal hayatın dışına itilmiş Aziz'i topluma

---

[2] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Mucize, **Yönetmen:** Mahsun Kırmızıgül, **Senarist:** Mahsun Kırmızıgül, **Oyuncular:** Cezmi Baskın, Sinan Bengier, Haki Biçici, Ali Sürmeli, Şenay Gürler, **Filmin Türü:** Dram, **Yapım Yılı:** 2015, **Süre:** 2s 16dk, **Seyirci Sayısı:** 3.737.605

Filmin Özeti
1960 senesinde Mahir isimli öğretmenin zorunlu hizmet görevi doğu illerinden birine, bir köy okuluna çıkar. Köye ulaşmak için bir noktadan sonra elinde bavuluyla yürümek zorunda kalan Mahir Öğretmen, köye vardığında inşa edilmiş herhangi bir okulun olmadığını görür. Bunun üzerine eşini arayan Mahir Öğretmen kaçırıldığını söyleyerek ondan fidye parası ister. Gelen parayla okula mektep inşa edilir. Eğitim öğretim faaliyetleri sürmekte iken köylü tarafından dışlanmış engelli bir birey olan Aziz, Mahir Öğretmenin dikkatini çeker. Ona ilgi gösterir ve okuma-yazmayı öğretir. Beklenmedik bir olayla evliliğe adım atan Aziz, köylünün baskısı ile yüzleşir. Eşiyle birlikte köyünü terk etmek zorunda kalan Aziz, seneler sonra bambaşka bir insan olarak köyüne dönecektir.

kazandırmak amacıyla olağanüstü bir çaba gösteren, emek, ilgi, anlayış ve sevgi gösterildiğinde tüm 'engellerin' kalkacağını topluma öğreten Mahir Öğretmen'in Allah'a dua eden inançlı bir karakter olarak sunumu, filmde dindar tipolojinin ele alınış biçimi açısından önem teşkil etmektedir. *Hababam Sınıfı Askerde* filminde yer alan Ercüment karakteri ise korkulu bir rüyadan uyanmakta; önce çevresine üfleyerek kötü ruhları uzaklaştırmaya çalışmakta ve devamında birkaç saniyeliğine ellerini açarak dudaklarını kıpırdatmaktadır. Dolayısıyla bu sahnenin mizahi bir nitelik taşıdığı söylenebilir.

3.1.4. Namaz

Kur'an'ın çeşitli ayetlerinde ısrarla emredilen ve Hz. Peygamber'in 'dinin direği' (Tirmizî, Îmân, 8; İbn Hanbel, V, 231 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 80) olarak vasıflandırdığı namaz ibadetine gündelik yaşamın bir pratiği olarak bazı filmlerde rastlanmaktadır. Camii, müezzin, ezan, minare, şadırvan, abdest vb. dinî sembollerce zengin *Kurtlar Vadisi Irak* filminde Amerikan askerleri tarafından esir alınan bir kimsenin namaz kıldığı ve secde esnasında gözyaşı döktüğü görülmektedir. Hemen ardından bir kadın Amerikan askeri gelerek onu tekmelemekte ve işkenceye götürmektedir. *Vizontele*[3] filminde Siti Ana, oğlu Rıfat'ın şehit olduğu haberini aldıktan sonra namaz kılmaktadır.

---

[3] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Vizontele**, Yönetmen:** Yılmaz Erdoğan, Ömer Faruk Sorak**, Senarist:** Yılmaz Erdoğan**, Oyuncular:** Cem Yılmaz, Demet Akbağ, Yılmaz Erdoğan, Tolga Çevik, Altan Erkekli**, Filmin Türü:** Komedi**, Yapım Yılı:** 2001**, Süre:** 1s 50dk**, Seyirci Sayısı:** 3.308.120

Filmin Özeti
Vizontele filmi, ilk resmi televizyon yayınlarının başladığı sıralarda vizontele olarak isimlendirilen televizyonun bir kasabaya gelişini işlemektedir. O vakte kadar varlığından bile haberdar olmadıkları televizyon, sürgüne gönderilen TRT yetkilileri tarafından kurulumu tamamlanmadan alelacele bir şekilde kasabaya bırakıldığı için çalıştırılamaz. Tek başına bu işin üstesinden gelemeyeceğini düşünen Belediye Reisi Nazmi, radyocu "Deli" Emin'i yardıma çağırır. Uzun uğraşlar neticesinde televizyon çalıştırılır fakat çıkan kanaldaki haber sunumu esnasında Reis Bey'in askere giden oğlunun şehit düştüğü bilgisi sevinçleri kursakta bırakır.

Ayla filminde artık yaşı kemale ermiş olan Süleyman Astsubay, evinden çıkarak namaz için camiye gitmektedir. Ayla ile buluşmadan hemen önceye ve dolayısıyla duygulanımın yoğunlaştığı zamana rastlayan bu sahnede camide kimsenin bulunmayışı düşündürücüdür. Bu açıdan filmde yer alan bu sahnenin duygusallığı artırma ve estetik ambiyans yaratma maksatlı olduğu düşünülebilir. Yaşlanmış olan Süleyman Astsubayın artık dünyadan el etek çektiği için namaz kılıyor olabileceği düşüncesinin de dinî yaşantıyı yalnızca bir 'yaşlı meşgalesi' olarak belirleyen yaygın anlayışı besleyebileceği söylenebilir. Bu varsayımlardan hariç Süleyman Astsubayın filmde merhametli, anlayışlı, şükreden ve hayvanları seven bir karakter olarak resmedilişi onun İslam ahlakına sahip olduğunu ve dolayısıyla dinî yaşantıyı yaşlılığına sıkıştırmadığını düşündürmektedir. Bu açıdan *Ayla* filminde yer alan bu sahne, İslami referanslar bağlamında olumlu kabul edilebilir.


Vizontele, 2001, 01:39:00


Nefes: Vatan Sağolsun, 2009, 00:22:02


Ayla, 2017, 01:56:25


Kurtlar Vadisi: Irak, 2006, 00:45:53

Görsel 4 İncelenen filmlerden namaz kılma sahneleri.

7. Koğuştaki Mucize filminde dindar bir profil olarak sunulan Hafız'ın namaz kılışı planın gerisinde ve çerçevenin küçük bir bölümünde iki-üç saniyeliğine

gösterilmekte, *Nefes: Vatan Sağolsun* filminde de bir askerin namaz kıldığı görülmektedir.

3.1.5. İmam

Resmi otorite tarafından atanmış, camii merkezli din hizmetlerini yürüten görevliler olarak imamlara da filmlerde yer yer rol verildiği gözlemlenmektedir. Genellikle cenaze merasiminin idaresi ile sorumlu olarak yansıtılan imam karakteri birçok filmde mizahi nitelikler taşımaktadır.


Düğün Dernek, 2013, 00:04:12


Dağ 2, 2016, 00:56:42


Recep İvedik 5, 2017, 00:02:30


Vizontele, 2001, 00:54:27

Görsel 5 İncelenen filmlerden imam karakterleri.

Aile Arasında filminde yer alan cenaze sahnesinde imamın sadece tekbir getirdiği duyulmakta ve Fikret cenaze namazı esnasında Haşmet'e bir şeyler söyleyerek cenaze merasiminin atmosferine uygun düşmeyen şekilde hareket etmektedir. *7. Koğuştaki Mucize* filminde imam karakteri yalnızca bir kere usûl gereği bulunduğu idam sahnesinde

görüntülenmekte ve herhangi bir diyalogu bulunmamakta, *Kurtlar Vadisi Irak*[4] filminde ise bir sahnede ezan okuyan müezzin/imam çerçeveye girmektedir.

Vizontele filmindeki imam, Kur'an kursundan kaçan çocukları fark edemeyecek kadar kör ve vizonteleyi 'şeytan icadı' olarak niteleyen teknoloji ve yenilik düşmanı bir tip olarak resmedilmiştir. Filmde imamla (Mele Hüseyin) konuşan iki karakter bulunmaktadır; Reis Bey'in eşi ve sinemacı Latif. Latif, sinemaya rakip olan vizonteleyi imama haber vermek ve böylelikle dinin 'söylem' gücünden faydalanarak kamuoyu oluşturmak için camiye gitmekte ve vizonteleyi imama 'şeytan işi bir şey' olarak tanıtmaktadır. Bu sahnenin genel atmosferinde Marx'ın dinin afyon olduğuna dair kanaatinden esintiler bulunmaktadır. İmamın kekelemesine tahammül edemeyen Latif ne söyleyeceğini dinlemeden yaka silkerek imamın yanından ayrılmaktadır. Toplumu, doğru kaynaklarda yer alan sahih bilgilerle aydınlatması gereken imam ise Latif'in şahsi çıkarları için söylediklerini sanki dinî bir bilgiymiş gibi vizontele aletini çalıştırmakla vazifelendirilen Reis Bey'in eşine aktarmakta ve vizontele hakkında "Şer'en caiz değildir." demektedir. Bununla birlikte Reis Bey'in 10-12 yaşlarındaki torunlarını Kur'an kursuna uğurlayan eşine "Ya Hanım, niye götürüyorsun bunları Kur'an kursuna? Ne anlıyor bu zavallı yavrular?" demesi ve Kur'an kursundaki çocukların kekeme olan imamın söylediklerini kekeme bir şekilde tekrar etmeleri ve Kur'an kursundan kaçmaları,

---

[4] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Kurtlar Vadisi Irak**, Yönetmen:** Serdar Akar**, Senarist:** Raci Şaşmaz**, Oyuncular:** Necati Şaşmaz, Gürkan Uygun, İbrahim Kolcu, Osman Sonant, Gary Busey**, Filmin Türü:** Aksiyon, Politik**, Yapım Yılı:** 2006**, Süre:** 2s 2dk**, Seyirci Sayısı:** 4.256.567

Filmin Özeti
2003 yılında Kuzey Irak'ta Amerikan askerleri Türk karargahına baskın yapıp Türk askerlerini tutuklamış ve başlarına çuval geçirmişlerdir. Gerçek bir hadiseye dayanan bu olayın intikamını almak için Polat Alemdar ve ekibi Irak'a gitmiştir. Polat Alemdar, söz konusu hadisenin lideri Albay Sam ve askerlerinin başlarına çuval geçirerek fotoğraflarını gazetecilerin çekmesini sağlayacak bir plan yapar. Ancak Sam elindeki koz sayesinde bu durumdan kurtulur. ABD askerlerinin düğün baskını esnasında oğlunu kaybeden Ebu Ali oğlunun intikamını almak için canlı bomba olmuş ve pazar yerinde kendini patlatmıştır. Çıkan karışıklıktan faydalanan Polat ve ekibi birkaç Amerikan askeri öldürür ve sonrasında Amerikan askerleri Polat ve ekibinin peşine düşer. Askerleriyle Polat ve ekibini bulan Sam onları yaralamayı başarsa da askerlerinin çoğu ölmüştür. İkili mücadelede Sam, Polat Alemdar tarafından öldürülür.

filmde dinî değerlerin hafife alındığını ve bu değerlerle alay edildiğini göstermektedir. Ayrıca Reis Bey'in çıkışından hareketle filme göre dinî bilgiler, reşit kabul edilebilecek çocuklar tarafından anlaşılamayacak bilgilerdir. Öte yandan filmde Deli Emin, Reis Bey'e kasabalılar tarafından şeyh olarak bilinen babasının gerçek hikayesini anlatmaktadır. Babasının kasabaya aslında asker olarak geldiğini fakat kasabalılara hoca olduğunu söyleyerek onları üfürdüğünü ve son olarak annesine 'üfürerek' kasabadan kaçtığını söylemektedir. Dolayısıyla *Vizontele*, seleflerinin din adamına karşı genel tutumunu devam ettirmekte ve dolaylı bir anlatımla din adamını üfürükçü, ırz düşmanı, cahil ve değersiz olarak belirlemektedir.

Recep İvedik 5[5] filminde arkadaşı İsmet'in cenaze namazına geç kalan Recep, en ön cemaat safına kaynak yapmak isteyerek huzursuzluk çıkarmaktadır. Yerine geçmek istediği yaşlı bireyi epeyce hırpalamakta ve cenaze merasiminin ağırlığına yakışmayan davranışlar sergilemektedir. Bir kişinin hakkını çiğneme ve zorbalıkla baskın çıkma girişimine karşı öncelikle görmezden gelmeyi tercih eden imam ise vaaz ve nasihatlerine devam etmekte, huzursuzluğun kendiliğinden çözülmesini beklemektedir. Kontrolün kaybedileceğini düşünen imam olaya önce kaş ve göz işaretleriyle müdahale etmekte kargaşanın sürmesi üzerine "Yahu koskoca adamlarsınız yakışıyor mu böyle itişip kakışmak!" diyerek meseleyi halletmeye çalışmaktadır. Kargaşanın hâlâ devam etmesi üzerine Recep'in arkaya geçmesini isteyen imam probleme doğru zamanlama ve doğru

---

[5] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Recep İvedik 5, **Yönetmen**: Togan Gökbakar, **Senarist**: Togan Gökbakar, Şahan Gökbakar, **Oyuncular**: Şahan Gökbakar, Orkan Varan, Deniz Ceylan, **Filmin Türü**: Komedi, **Yapım Yılı**: 2017, **Süre**: 1s 54dk, **Seyirci Sayısı**: 7.437.050

Filmin Özeti
Serinin her filmde farklı bir hikâyenin peşine düşen Recep İvedik, bu bölümde ölen otobüs şoförü arkadaşı İsmet'in ailesine taziye ziyaretinde bulunduğu sırada İsmet'in ücreti daha önceden verilmiş olan bir iş aldığını öğrenerek işi devralır. İsmet'in son görevini yerine getirmek üzere Recep, milli sporcuları Üsküp'e olimpiyatlara götürür. Yolda verdikleri molada sporcular, Recep'in içeriğine müdahale ettiği yemeği yediklerinden dolayı olimpiyatlarda yarışamaz hale gelirler. Vatanı, milleti, bayrağı temsil söz konusu olduğu için kontrolü eline alan Recep, kamyoncu arkadaşlarını Üsküp'e çağırır ve olimpiyatlarda birlikte yarışarak birçok madalya kazanırlar.

sıralama ile müdahale ediyor gözükmektedir. Ancak yaptığı kaş göz işaretlerinin ve "Bana bak bana!" ifadesini kullanırken tercih ettiği şivenin mizahi nitelikler taşıyor olması sahip olduğu profili ve imajı zedelemektedir. Netice itibarıyla haksızlığı önlemiş olan imamın *Recep İvedik 5* filminde söz konusu niteliklerinden dolayı yarı olumlu bir şekilde yansıtıldığı kabul edilebilir.

Düğün Dernek filmindeki bayram namazı sahnesinde yabancı bir buzdolabı markasına ait bir ürünün karton ambalajında secde etmeyeceğini söyleyen Çetin, "Hiç mi hasırınız kalmadı!" diyerek sesini yükseltmektedir. Sesin yükselmesine müteakiben imam, vaazı bırakıp camiinin penceresinden sarkarak Çetin ile tartışmaktadır. Aslında yaşanan bir probleme müdahale etmesi normal karşılanabilecek imamın camiinin dışında gerçekleşen dolayısı ile duyması güç kabul edilebilecek bu hadiseye vaazını bırakarak ve pencereden sarkarak müdahale etmesi ve lakayt tavırları imam profiline zarar vermektedir. Bu yüzden Muallim Saffet'in Çetin'e "Hocayla konuşuyorsun, edepli ol." uyarısı da havada kalmaktadır. Dolayısıyla *Düğün Dernek* filminde sunulan imam profilinin yalnızca mizahi maksatlı olduğu ve bu şekildeki bir sunumun imam prestijini sarstığı söylenebilir.

Dağ 2[6] filminde ise Veysel Komutanın kızının cenaze sahnesi flashback olarak gösterilmekte ve imam profili bu sahnede gerçek yaşamdakine uygun ve olumlu bir profil

---

[6] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Dağ 2, **Yönetmen:** Alper Çağlar, **Senarist:** Alper Çağlar, **Oyuncular:** Çağlar Ertuğrul, Ufuk Bayraktar, Murat Serezli, Ahu Türkpençe, Atılgan Gümüş, **Filmin Türü:** Dram, Savaş, **Yapım Yılı:** 2016, **Süre:** 2s 15dk, **Seyirci Sayısı:** 3.600.000

Filmin Özeti
Tüm engellere ve zorluklara rağmen özel sınavları geçerek kod adı "Fırtına Getiren" olan Muhabere Arama-Kurtarma (MAK) timine katılmayı başaran Oğuz ve Bekir, IŞİD'e esir düşen gazeteci Ceyda'yı kurtarmak için planlanan operasyona dahil olarak Kuzey Irak'a giderler. Fırtına Getiren timi, infazı gerçekleştirilmek üzere olan gazeteci Ceyda'yı başarılı bir operasyonla kurtarır. Türkiye'ye dönüş yolunda 2 Irak Türkünü de IŞİD'in elinden kurtaran tim, kurtardıkları Irak Türklerini köylerine bıraktıkları sırada IŞİD'in köye operasyon düzenleyeceğini öğrenir ve köyü savunmak isterler. Sayıca az, imkân yönünden kısıtlı olmalarına ve kayıplar vermelerine rağmen IŞİD'e karşı köyü başarılı bir şekilde savunurlar.

olarak yansıtılmaktadır. Çok kısa bir süreliğine kadraja girmiş olan imamın, duaya başlangıcı, dua esnasında kullandığı ifadeler ve düzgün diksiyonu ile çizdiği profil bu filmi, Türk sinemasının imam profiline yüklediği yaygın olumsuz anlamın dışında tutabilmiştir.

3.1.6. Dindar

Vizontele filminde iki ayrı sahnede görülen dört dindardan üçü kadındır ve filmde diyalogları bulunmamaktadır. Bir sahnede Deli Emin'in annesinin (şeyh eşi!) kabrini türbeye çevirmiş olan ve kabrin etrafındaki ağaçları dilek ağacı olarak kullanan iki çarşaflı kadın bulunmaktadır ve Deli Emin onları kovmaktadır. Kıyafetlerinin İslami bir referans taşıdığı çarşaflı kadınların İslam'a göre batıl kabul edilen bu eylemi gerçekleştiriyorken görüntülenmeleri düşündürücüdür. Filmde yer alan bir diğer sahnede ise şeyh (!) oğlu olan Deli Emin'e erkek çocuk sahibi olmak için eşini okutmaya gelen bir kasabalı yer almaktadır. Konuşmalarından dindar olduğunu sezinlediğimiz bu kasabalı, ataerkil zihniyete sahip, cahil ve eşine karşı saygısız bir karakter olarak sunulmaktadır. Erkek çocuk doğuramamış olan 'dindar' kadının ise eşinin iteklemeleri ve hakaretlerine karşı sessiz kalan 'ezik' bir karakter olarak gösterilmesi, İslam dininin kadına değer vermeyen bir din olduğu mesajının verilmek istendiğini akla getirmektedir.

Mucize filminde görücü usulü kız isteme ritüeline birkaç sefer rastlanmakta, bunların birinde, duvarda Kâbe işlemeli bir duvar halısı görülmektedir. Söz konusu kız isteme ritüellerinde erkek tarafı gelin adayı olan kızı birtakım sınavlardan geçirmekte ve münasip bulurlarsa 'almaktadırlar'. Yöre insanının bir geleneği olan bu uygulamada önce gelin adayının ağzının kokup kokmadığı tespit edilmekte, sonra dinî bilgisi ölçülmekte, daha sonra yemek tarifleri sorularak hamaratlığı belirlenmekte ve son olarak bir ip hizasında yürümesi sağlanarak sağlık kontrolü yapılmaktadır. Gelin adayının dinî

bilgilere yatkınlığının önemsenmesi, yöre halkanın dindarlığından ve dolayısı ile Hz. Peygamber'in dindar kadınlarla evlenilmesine yönelik tavsiyesinden (Buhârî, Nikâh, 16 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 186) kaynaklanmaktadır. Bununla birlikte bir defasında "Kur'an'da en uzun suresi hangisidir?" sorusuna şaşı gelin adayı "Bakara Suresi'dir, 268 ayet, 50 sahifedir." şeklinde yanıt vermiştir. Burada gelin adayının 8 ve 6 rakamlarını şaşı gördüğü ve 286 ayet olan Bakara Suresi'ni 268 ayet olarak bildiği anlaşılmaktadır. Bir nükte niteliği taşıyan bu sahnede asıl önemli olan, soruyu soran ve orada hazır bulunanların bu yanlış cevabı övgülerle karşılamasıdır. Bu durum, yöreye hâkim olan dindarlık biçiminin, tahkik seviyesine ulaşmamış geleneksel bir köylü dindarlığı şeklinde olduğunu düşündürmektedir.

Düğün Dernek[7] filmindeki flashback geçişleri esnasında Çetin'in hacca giden babası hac kıyafetleri ile gösterilmektedir. *7. Koğuştaki Mucize* filminde koğuşun dindar şahsiyeti olarak resmedilen Hafız isimli bir karakter yer almakta, dine dair referanslar bu karakter üzerinden aktarılmaktadır. Hafız, elinde daima 99'luk tespih bulunan, takkesi ve sakalı olan ve dinî kitap okuyan biri olarak betimlenmiştir. Okuduklarından hareketle vaaz ve nasihatlerde bulunan Hafız, gördüğü yanlışlara müdahale etmekte ve insanları güzel bir biçimde ve ayetlerin ışığında uyarmaktadır. Ancak Hafız'ın literal okumalar yapan, İslam adına fazla cesur fetvalarda bulunan, şirk, münafık vb. kelimeleri gelişigüzel

---

[7] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Düğün Dernek, **Yönetmen:** Selçuk Aydemir, **Senarist:** Selçuk Aydemir, **Oyuncular:** Ahmet Kural, Murat Cemcir, Rasim Öztekin, Devrim Yakut, Barış Yıldız, **Filmin Türü:** Komedi, **Yapım Yılı:** 2013, **Süre:** 1s 46dk, **Seyirci Sayısı:** 6.980.070

Filmin Özeti
Sivas'ın Esenyurt köyünde yaşayan İsmail'in oğlu Tarık yurt dışından memleketine dönüş yapar. Tarık Letonya'da çalıştığı sırada Marika isimli bir kızla tanışmıştır ve yurt dışında çalışmaya devam edebilmesi için Marika ile evlenmesi gerekmektedir. İsmail maddi anlamda düğün yapmaya hazırlıksız yakalanmış olsa da oğluna düğün yapmayı bir gurur meselesi haline getirir. Yakın arkadaşları Tüpçü Fikret, Çetin ve Muallim Saffet bir araya gelerek bu problemi aşmaya çalışır. Çeşitli girişimlerde bulunulur ancak bir çözüme ulaşılamaz. Son çare olarak düğünün köy meydanında mütevazı bir şekilde yapılmasına karar verilir fakat talihsizlikler peşlerini bırakmaz. Marika'nın Letonya'daki gerçek nişanlısının mafyası ile birlikte düğüne baskın düzenlemesiyle işler iyice çığırından çıkar…

telaffuz eden, sinirlendiğinde küfreden ve konyaklı çikolata ikram edilerek dalgaya alınan bir karakter olarak sunumu filmin sinemadaki mevcut ve baskın ‘din adamı’ algısına yenik düştüğünü göstermektedir. Hafız’ın içerisinde konyak olduğunu öğrenmesine rağmen çikolatayı yemeye devam etmesi de düşündürücüdür.



7. Koğuştaki Mucize, 2019, 01:30:20



Kurtlar Vadisi: Irak, 2006, 01:21:25



Vizontele, 2001, 00:58:00



Düğün Dernek, 2013, 00:13:42

Görsel 6 İncelenen filmlerde yer alan dindar karakterler.

Nefes: Vatan Sağolsun[8] filmindeki askerlerin kısıtlı, yanlış ve eksik olsa da bir dinî bilince sahip oldukları, dinî değerlerden habersiz olmadıkları ve yer yer dinî prensiplere uygun hareket etmeye çalıştıkları görülmektedir. Filmde namaz kılan ve

---

[8] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Nefes: Vatan Sağolsun, **Yönetmen**: Levent Semerci, **Senarist**: Hakan Evrensel, Mehmet İlker Altınay, Levent Semerci, **Oyuncular**: Engin Hepileri, Göktay Tosun, Mete Horozoğlu, Rıza Sönmez, Doğukan Polat , **Filmin Türü**: Dram, Savaş, **Yapım Yılı**: 2009, **Süre**: 2s 8dk, **Seyirci Sayısı**: 2.436.780

Filmin Özeti
Mete Yüzbaşı, Kuzey Irak’a yönelik sınır ötesi operasyonun başlamasıyla birlikte Güneydoğu’da Irak sınırına yakın 2365 metre yükseklikteki Karabal Tepesi’ndeki röle istasyonunu korumakla görevlendirilmiştir. Askerleri ile birlikte görevlendirildiği yere giderken yolda terör örgütü tarafından baskın yiyen Mete Yüzbaşı, çatışmalar sırasında en yakın arkadaşlarını kaybeder. Çetin hava şartları ve karla mücadele ederek iki gün sonra sınır karakoluna varırlar. Mete Yüzbaşı ve komutasındaki askerlerle bölgedeki terör örgütleri arasında sıcak temaslar yaşanır ve bir çatışma esnasında bölgedeki örgüt lideri Doktor kod adlı teröristin sevgilisi yaralı olarak ele geçirilir. Sevgilisinin esir düştüğünü öğrenen Doktor bir gece karakola baskın düzenleyerek birçok askerin ve Mete Yüzbaşı’nın ölümüne sebebiyet verir. Ancak kendisi de çatışmadan sağ çıkamaz.

Yasin Suresi'nin ayetlerini okuyan askerler bulunmaktadır. Bunlardan hariç askerlerin bir sahnede organ bağışının dinî hükmü hakkında tartıştıkları, anne-babalarıyla uyumlu bir diyalog içerisinde oldukları -bir asker hariç- ve ahiret inancına sahip oldukları gözlemlenmektedir.

Kurtlar Vadisi Irak filminde ise sabah namazını kılmak için şadırvanda abdest alan yaşlı bir kimse, dinî nikah için şeyhin huzurunda bulunan bir çift ve şahitler yer almaktadır. Şeyhin odasındaki duvarda asılı duran Arapça Allah ve Muhammed yazıları ve odada hazır bulunanların dua edip ellerini yüzlerine sürmeleri dinî referanslar bağlamında dikkat çekmekte; sahnede yer alanların sosyal kimlikleri ve ait oldukları dünya görüşü hakkında fikir vermektedir. Filmde kanaat önderi Şeyh Abdurrahman Kerkuki liderliğinde cemaatin halka halinde kol kola girdiği ve karşı çıkan alimler bulunsa da İslam tasavvufunun önemli ritüellerinden biri olan ve sûfîler tarafından "feyiz ve irfan kaynağı" (Uludağ, 1997, s. 359) olarak görülen halka zikrini (zikir halkası) gerçekleştirdikleri görülmektedir. Zikir esnasında dinî referansa sahip çokça ifadenin telaffuz edildiği işitilmektedir. Filmde sadece İslam dinine ait öğeler yer almamakta Hıristiyanlık ve Musevilik dinlerine ait öğeler de çeşitli maksatlarla gösterilmektedir. Bir sahnede Polat Alemdar, filmde Amerikan kapitalizminin Kâbe'si olarak sembolleştirilen otele bomba yerleştirdiğini söylemekte ve otel sahibi Fender'i ikna etmek amacıyla "Bakın, müşterileriniz rahatsız oluyor." demektedir. Hemen sonrasında ise bir haham görüntüye girerek salonu terk etmektedir. Diğer bir sahnede ise filmde Hıristiyanlık öğretisi ile bütünleştirilmiş olan Sam karakteri, çarmıha gerilmiş İsa heykelinin önünde bulunan mumu yakmakta ve sahnenin devamında Sam'ın ağzından Hristiyanlık öğretilerine ve kendi hedeflerine dair bir dua aktarılmaktadır.

Tablo 3

Filmlerde Yer Alan Dinî Öğeler

	Camii	İmam	Dindar	Namaz	Kuran	Dua
Vizontele	✓	✓	✓	✓		
Babam ve Oğlum					✓	
Kurtlar Vadisi Irak	✓	✓	✓	✓		
Evim Sensin						✓
Düğün Dernek	✓	✓	✓		✓	
Mucize	✓		✓		✓	✓
Dağ 2	✓	✓				✓
Recep İvedik 5	✓	✓				
Ayla	✓			✓		
Rafadan Tayfa Göbeklitepe	✓					
7. Koğuştaki Mucize	✓	✓	✓	✓		
Aile Arasında	✓	✓				
Arif v 216						
Eyyvah Eyvah 2						
Eltilerin Savaşı	✓					
Bizim İçin Şampiyon	✓					
Nefes: Vatan Sağolsun			✓	✓		
Hababam Sınıfı Askerde						✓
Yol Arkadaşım 2	✓					
Av Mevsimi						

3.2. İSLAM DİNİ TARAFINDAN TASVİP EDİLMEYECEK OLAN SAHNELER

İncelenen filmlerin neredeyse tamamında İslam dini tarafından tasvip edilmeyecek olan sahneler yer almaktadır. Filmlerde yer alan gündelik yaşamlarda birçok İslami ilkenin ihlal edildiği, görmezden gelindiği ya da dikkate alınmadığı gözlemlenmektedir. Bunlar; mahremiyetin ihlali, içki, hırsızlık, yalan, israf, dedikodu, kul hakkı, inancı zedeleyen ifadeler, kumar, gayri ahlaki durumlar, günahta yardımlaşma, alay etme (kaş-göz), intihar, cinayet ve fal bakma olarak sıralanabilir.

3.2.1. Mahremiyetin İhlali

İncelenen filmlerin birçoğunda mahremiyet ilkelerine riayet edilmediği, dinin ve geleneğin kabullerine aykırı düşen sahnelerin yer aldığı; teşhir, kişisel alanın ve konut dokunulmazlığının ihlali, mahrem diyaloglar, temas, okşama, öpüşme, sevişme vb. eylemlerin gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir.

Mahremiyet ilkelerine genel olarak riayet edilmediği gözlemlenen *Vizontele* filminde sevişme ve teşhir sahneleri bulunmaktadır. Sevişme sahnelerinin birinde (1:28:18) kamera yükselerek yemlenen güvercinleri kadraja almakta ve böylelikle sevişme eylemi ‘özgürlük’ sembolünün sınırlarına dahil edilerek çekici kılınmaktadır. Diğer yandan Reis Bey’in oğlu Rıfat’ın, sevgilisi Asiye’nin evine gelerek o uyurken odasına açık pencereden izinsiz bir şekilde girmesi de dinî prensiplere uygun değildir. Eve izinsiz girme eylemi Nur Suresi 27. ayette geçen *“Ey iman edenler! Kendinizi tanıtıp izin almadan ve içinde oturanlara selâm vermeden kendi evlerinizden başka evlere girmeyin.”* ifadesine muhalif bir eylemdir. Dahası Rıfat, pencereden eve girmeye çalıştığı sırada istemeden de olsa filmin ileriki sahnelerinde geçtiği üzere ev halkının ona değer verdiğini anladığımız bir eşyaya zarar vermektedir. Sonrasında Rıfat ve Asiye dışarıda

gezintiye çıkmakta ve Rıfat askere gitmeden evvel Asiye'den bir öpücük vermesini istemektedir. Asiye'nin yanağını uzatması üzerine Rıfat'ın "yok öyle değil, filmlerdeki gibi, dudaktan…" demesi sinemanın gündelik yaşamdaki sosyal ilişkileri düzenlemedeki rolünü açıkça ortaya koymaktadır. Bir sahnede ise Nazif, askerliğinin evli bir kadınla yakalandığı için uzadığını açıklamaktadır.

Babam ve Oğlum filminde Sadık ve doğum sancısı tutan eşi yatakta gece kıyafetleriyle sahnelenmiştir. Başka bir sahnede ise Sadık'ın eski sevgilisi olduğunu çıkarsadığımız bir kadının evli olmasına rağmen Sadık'ın omzuna başını koyduğu görülmektedir.

Kurtlar Vadisi Irak filminde cinsel bir ima yer almakta ve Amerikan askerleri tarafından soyularak işkence edilen insanlar çırılçıplak bir şekilde gösterilmekte, *Düğün Dernek* filminin bir sahnesinde ise kadınların hamam görüntüleri yer almaktadır.

Mucize filminde engelli olan Aziz'in banyo yapmaktan kaçarak köyün meydanında dolaştığı görülmektedir. Hem banyo yapma hem de köyde dolaşma sahnelerinde yönetmen tarafından yakın plan çekimleri de tercih edilmiş ve yetişkin bir erkek vücudu sergilenmiştir. Başka bir sahnede ise Aziz'in eşi Mızgin'in Aziz'i yıkadığı sırada diğer gelinlerin duvar deliğinden gizlice onları izlediği görülmektedir. Bu tür davranışların kişilerin mahremiyet alanlarına bir saygısızlık olduğu ve *"Gizlilikleri araştırmayın."* (Hucurât Suresi, 12) ilahi emri ile çeliştiği ortadadır. Öte yandan Celal, kendisine kız bakmaya giden annesini yoldan çevirmekte ve diğer kadınların yanında annesine istediği kız tarifini belirtirken edep sınırlarını aşmaktadır. Bir sahnede yeni evlenen Aziz, köylülerin cinsel imalarına maruz kalırken başka bir sahnede kızlar kendi aralarında cinsel bir imada bulunmaktadır. Burada söz konusu olan, hemcinslerin kendi aralarında yaptığı ufak cinsel imaların dinen uygunsuzluğu değil, bu imaların bir yandan

onları izleyen hemcinslerine öğretilmesi, diğer yandan karşı cinsteki seyircinin de muhabbete ortak kılınarak kendi zihninde imgeler üretmesine sebebiyet verilmesidir.

Evim Sensin[9] filminde İskender ve Leyla'nın evlenmeden evvel birbirleriyle yakınlaştıkları, evde yalnız kaldıkları ve İslam'a uygun olmayan; dokunma, sarılma, kucaklaşma, öpüşme vb. eylemleri sıklıkla gerçekleştirdikleri görülmektedir. Filmde evlendikten sonraki yakınlaşmaları da sahnelenmektedir.

Dağ 2 filminde IŞİD ile gerçekleşecek büyük çatışmadan evvel komutanlarının izin verdiği askerler ilk cinsel deneyimlerini anlatmaktadır. Anlatılanlara göre çoğunun böylesi bir tecrübesi gençlik yıllarına ve evlilik öncesi dönemlerine rastlamaktadır. Ölüm enselerindeyken gerçekleştirdikleri bu muhabbet ile cinselliğin, sanki "ölmeden evvel mutlaka gerçekleştirilmesi gereken bir eylem" olduğu duygusu hissettirilmektedir. Aslında çatışma öncesi moral ve motivasyonu yüksek tutmayı hedefleyen bu konuşmanın seyircide "öleceğiz, bari böylesi duygulardan mahrum kalmayalım…" hissiyatı da oluşturabileceği söylenebilir. Bu konuşmanın, arka planda camii minaresi eşliğinde yapılması -her ne kadar minaredeki keskin nişancının muhabbete ortak edildiği duygusu verilmek istense de- düşündürücüdür. Ayrıca filmde flashback olarak Oğuz'un bir kitapçıda tanıştığı kız arkadaşı ile evde birlikte kalmaları, banyoda yan yana oturmaları, aynı yatakta yatmaları ve Oğuz'un kızı sırtına alması sahnelenmektedir. Sahnenin bir

[9] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Evim Sensin, **Yönetmen:** Özcan Deniz, **Senarist:** Özcan Deniz, **Oyuncular:** Özcan Deniz, Fahriye Evcen Özçivit, Volga Sorgu, Sait Genay, Gizem Denizci, **Filmin Türü:** Romantik, Dram, **Yapım Yılı:** 2012, **Süre:** 1s 42dk, **Seyirci Sayısı:** 2.703.241

Filmin Özeti
Leyla, yaşadığı ayrılıktan sonra baba evine döner ve zor olsa da otoriter babası Selim ile arasını düzeltir. İskender ise annesi tarafından terk edilmiş, yetimhanede büyümüş ve yaşamı boyunca hiç evi olmamış bir adamdır ve bir ev sahibi olmak için inşaatlarda çalışarak para biriktirmektedir. Çeşitli vesilelerle Leyla ve İskender'in karşılaşmaları aralarında duygusal bir bağ meydana getirmiştir. İlk başlarda razı olmayan babası, Leyla'nın İskender ile evlenmesine müsaade eder. Her şey yolunda giderken Leyla, sonunda ölümüne neden olacak bir hastalığa yakalanır.

bölümünde Oğuz, kız arkadaşının ağzından çıkan ‘çatışma’ kelimesini ‘çakışma’ olarak anlamakta ve birlikte gülmektedirler. Gerçekleşen bu diyalog, iki sevgilinin aynı evde kalmaları ve askerlerin cinsellik hikayeleri bir araya getirildiğinde filmde evlilik öncesi ilişkinin meşru gösterildiği söylenebilir. Kur’an’ın *“Çirkin bir hayasızlık.”* (İsra Suresi, 32) olarak nitelediği ve karşılığında sert bir müeyyide (Nur Suresi, 2) belirlediği zina eyleminin filmde normalleştirildiği görülmektedir.

Ayla[10] filminin bir sahnesinde Kore’ye gitmek üzere olan Süleyman Astsubay sevgilisi ile vedalaşmak için buluşmakta ve sevgilisi “Beni hiç unutma, sıcaklığımı hatırla…” diyerek Süleyman Astsubay ile öpüşmektedir.

Aile Arasında filminde yanlış anlaşılmalardan müteşekkil cinsel beklentiler, cinselliği imgeleyen kaygan sözel ifadeler, öpüşme sahneleri, evlilik öncesi yakınlaşma, evlilik öncesi cinsel ilişkinin ‘ilanı’ ve kadın cinselliğini ön plana çıkaran görüntülerle mahremiyet ilkeleri ihlal edilmekte ve bu durum film boyunca devam etmektedir.

Sporculuk gereği giyilen kıyafetler dahil edilmeksizin *Recep İvedik 5* filminin kadın bedenini teşhir ettiği ve modernizm, çağdaşlık, modaya ayak uydurma, özgür irade ilkeleriyle bütünleşik ve kapitalist sisteme entegre bir şekilde bedenleri seyredilen bir nesne olarak tüketime sunduğu görülmektedir.

---

[10] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Ayla, **Yönetmen:** Can Ulkay, **Senarist:** Yiğit Güralp, **Oyuncular:** Toygan Avanoğlu, İsmail Hacıoğlu, Kim Seol, Çetin Tekindor, Ali Atay, **Filmin Türü:** Dram, **Yapım Yılı:** 2017, **Süre:** 2s 5dk, **Seyirci Sayısı:** 5.589.872

Filmin Özeti
1950 senesinde Birleşmiş Milletler’in yaptığı yardım çağrısına cevap veren Türkiye, Kore’ye bir bölük asker gönderir. Savaş sırasında Süleyman Astsubay, annesi babası öldürülmüş kimsesiz bir kız çocuğuna rastlar, ona Ayla ismini verir ve bakımını üstlenir. Yaklaşık bir buçuk yıl boyunca Ayla ile birlikte vakit geçiren Süleyman Astsubay, Türkiye’ye dönüş vakti geldiğinde ondan ayrılmak istemez. Ayla’yı Türkiye’ye götürmek için birçok yolu denese de başarılı olamayan Süleyman Astsubay, çaresiz ve üzgün bir şekilde ülkesine döner. Savaştan 60 sene sonra Ayla ve Süleyman savaş günlerini araştıran gazetecilerin yardımıyla Güney Kore’de tekrar bir araya gelirler.

Arif v 216[11] filminde zaman yolculukları yapan Arif'in her yolculuktan sonra çıplak kaldığı görülmektedir. Ayrıca Besim Toker'in ev partisi sırasında havuz kenarında dolaşanların ve havuza girenlerin beden uzuvlarının teşhir edildiği gözlemlenmektedir. Filmde bunlardan hariç kadın bedenini teşhir eden başka sahneler de bulunmakta ve bir sahnede Arif, Ajda ile öpüşmektedir.

Eyyvah Eyvah 2 filminde kadın vücudunu teşhir eden sahneler ve bakışma, gülüşme, yakınlaşma ile cinselliği çağrıştıran imalar bulunmaktadır. Ayrıca bir sahnede kadınlar kendi aralarında ve 'sevimli' bir atmosferde cinsel çağrışıma sahip olan 'onur kırıcı' bir sıfatın muhabbetini yapmaktadır.

Eltilerin Savaşı filminde daha büyük, daha konforlu ve daha lüks olan 'baba evi'ne sahip olmak için eltilerin kendi aralarındaki çocuk yapma mücadelesi ve bu uğurdaki girişimleri sahnelenmektedir. Bu sahnelerde çocuk sahibi olmak isteyen kadınların söz konusu arzularını cinsel imalar eşliğinde (temas, bakış, dudak ısırma vb.) ve kadınsı cazibelerini kullanarak yoğun bir cinsel atmosferde eşlerine 'bildirdikleri' görülmektedir.

Bizim İçin Şampiyon filminde bir öpüşme sahnesi yer almaktadır. 70. Gazi Koşusu'nu kazanan Halis, atıyla meşgul olduğu sırada Begüm hızlıca gelerek onu öpmektedir.

---

[11] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Arif v 216**, Yönetmen:** Kıvanç Baruönü**, Senarist:** Cem Yılmaz**, Oyuncular:** Cem Yılmaz, Ozan Güven, Zafer Algöz, Özkan Uğur, Seda Bakan**, Filmin Türü:** Komedi, Bilim-Kurgu**, Yapım Yılı:** 2018**, Süre:** 2s 5dk**, Seyirci Sayısı:** 4.968.462

Filmin Özeti
Arif kendi halinde bir yaşam sürdürmektedir. Bir gün beklenmedik bir şekilde GORA gezegeninden Robot 216, Arif'e misafir olarak gelir. Robot 216, gerçek bir insan gibi hayat sürmek; sevmek, sevilmek, gülmek ve ağlamak istemektedir. Bu beklenmedik uzaylı misafir dünyalılar tarafından istenmez. Robot 216'yı tehlikelerden kurtarmak isteyen Arif, zaman makinasını ayarlayarak onun GORA gezegenine tekrar dönmesini ister. Yaşanan bir aksilik sonucu Arif ve Robot 216 kendilerini 1969 yılında bir maceranın içerisinde bulur.

Hababam Sınıfı Askerde[12] filminin bir sahnesinde magazin dergisindeki mayolu/bikinili kadın görüntülerinin kadraja girdiği görülmektedir. Ayrıca filmde 'şaka' yapılan hocanın pantolonunun yırtılarak mahrem yerlerinin göründüğü ve kışlaya yeni gelen asker kızların soyunurken ve eğlenirken dikizlendiği gözlemlenmektedir.



Hababam Sınıfı Askerde, 2005, 00:57:45



Vizontele, 2001, 00:09:50

Görsel 7 İncelenen filmlerden mahremiyeti ihlal eden sahneler.

Yol Arkadaşım 2 filminde komedi filmlerinin vazgeçilmez malzemelerinden biri olan cinselliğin homoseksüel imalar şeklinde de belirginleştiği görülmektedir. Filmin dilin kaygan zemininden faydalanarak cinsel imalar ürettiği ve böylelikle mizahi bir atmosfer yarattığı söylenebilir. Cinselliğin filmlerde gündelik diyaloglar arasına

[12] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Hababam Sınıfı Askerde**, Yönetmen:** Ferdi Eğilmez**, Senarist:** Kemal Kenan Ergen **, Oyuncular:** Mehmet Ali Erbil, Mehmet Ali Alabora, Şafak Sezer, Peker Açıkalın, Hülya Avşar**, Filmin Türü:** Komedi, Gençlik**, Yapım Yılı:** 2005**, Süre:** 1s 52dk**, Seyirci Sayısı:** 2.587.824

Filmin Özeti
Hababam Sınıfı'nın haylazlıklarına artık tahammül edemeyen okul müdürü Deli Bedri, öğrencileri askere göndermeye karar verir. Askeri inzibatlar eşliğinde okul sıralarından kışlaya götürülen Hababam Sınıfı, kışladaki rütbelilerin okuldaki hocalara benzemelerinden dolayı kendilerine şaka yapıldığını zannederler. Ancak durum hiç de öyle değildir. Bu sırada Zehra Binbaşı'nın kızların da askere alınmasına dair Genel Kurmay Başkanlığı'na sunduğu proje kabul edilir ve kışlaya 40 kişilik kız kafilesi kabul edilir. Bu olaydan sonra Hababam Sınıfı'nın askerlik tecrübesi bambaşka bir noktaya evrilir…

serpiştirilerek sunulması gerçek yaşamdaki diyalogları da şekillendirmekte ve neticede ahlaki yozlaşmaya yol açmaktadır.

Av Mevsimi[13] filminde İdris ve Asiye'nin öpüşme sahnesi yer almaktadır. Ayrıca İdris'in yetkisi olmadığı halde Battal'ın evine izinsiz bir şekilde girerek konut dokunulmazlığını ihlal ettiği ve bu husustaki dinî emirlere (bkz. Nûr Suresi, 27-28) uygun hareket etmediği gözlemlenmektedir.

3.2.2. İçki İçme

İslam dini, akıl sağlığını korumaya önem vermiş ve doğru düşünme yetisini engelleyecek tüm zararlı maddeleri yasaklamıştır. Akıl sağlığını koruma, kötülüğün önüne geçme, huzur bozucu faaliyetleri engelleme vb. maksatlarla içki içmeyi kesin bir dille yasaklayan Kur'an, içkiyi *"Şeytan işi iğrenç bir şey."* olarak nitelemiş ve kurtuluşa ermek için sarhoşluk verici maddelerden kaçınılması gerektiğini bildirmiştir (Maide Suresi, 90-91). İncelenen filmlerde ise bu hassasiyetin gözetilmediği ve genellikle rakı olarak içkinin tüketildiği gözlemlenmektedir.

Vizontele filminde Reis Bey'in alkolik oğlu Ahmet genellikle arkadaşları ile beraber rakı içmektedir. Rakı içilen sahnelerden birinde Ahmet'in arkadaşlarından biri

---

[13] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Av Mevsimi**, Yönetmen:** Yavuz Turgul**, Senarist:** Yavuz Turgul**, Oyuncular:** Cem Yılmaz, Çetin Tekindor, Şener Şen, Melisa Sözen, Engin Hepileri, **Filmin Türü:** Macera, Dram**, Yapım Yılı:** 2010**, Süre:** 2s 20dk**, Seyirci Sayısı:** 2.116.192

Filmin Özeti
Ferman ile İdris, cinayet masasında görevli iki polistir. Ferman, izciliği, deneyimi ve sezgileriyle 'Avcı' olarak nam salmıştır. İdris ise tavır ve davranışlarıyla tam bir 'Deli'dir. Ekibe sonradan dahil olan antropoloji mezunu Hasan'a da acemiliğinden dolayı 'Çömez' lakabı takılmıştır. Öldürülen genç bir kızın katillerinin peşine düşen ekip, ülkenin en zengin iş adamlarından biriyle karşı karşıya gelir. Polisler birçok engelle karşılaşmalarına rağmen katillerin peşini bırakmaz. Hatta Deli İdris şüphelendikleri ünlü iş adamı Battal Çolakzade'nin evine girer ve onu konuşturmak ister. Çıkan seslere doğru yönelen güvenlik görevlisi Deli İdris'in silahı kendisine doğrultmasından dolayı ateş eder ve İdris oracıkta can verir. Meslektaşını kaybeden Ferman ise avcılığını konuşturur ve cinayeti aydınlatmayı başarır.

‘dertli ve yanık’ bir sesle türkü söyledikten sonra rakısını yudumlamakta ve böylelikle film, rakı içme edimini ‘dertlenme’ ile bir arada sunarak mantığa bürümektedir. Rakıyı içen diğer bir kişi ise vizontele cihazını kasabaya getirmekte olan TRT memuru Tekin’dir. Tekin, vizontele cihazını kasabaya birlikte götürmekle görevlendirildiği memure arkadaşı ile anlaşamamaktadır ve yol boyu ona tahammül etmek zorunda kalmıştır. Su içme maksadıyla durakladıkları sırada karşılaştığı Ahmet ve arkadaşlarıyla diyaloğa başlayan Tekin’e Ahmet, su yerine ondan daha güzel olduğunu söylediği rakıyı ikram etmek ister. Gündüzleri içmediğini belirten Tekin’e tam bu esnada memure arkadaşı “Tekin Bey hadi daha bekleyecek miyiz?” diye sorması üzerine tahammülünün son sınırına gelen Tekin dayanamaz ve rakı bardağını isteyerek tek yudumda tüm rakıyı bitirir. Filmde oğlunun şehit olduğu haberini vizontele cihazından öğrenen Reis Bey de efkârlanmış ve birkaç kadeh almıştır. Dolayısıyla rakı içme eyleminin filmde ‘dertli, efkârlı ve hüzünlü olma’ zeminine dayandırıldığı söylenebilir. Böyle bir sunum izleyiciye gerçek yaşamda sıkıntılı dönemlerde ‘haklı olarak’ içki içilebileceği mesajını vermektedir. Ayrıca Ahmet’in Tekin’e içkiyi bizzat ve mizahi bir dille ikram etmesi söz konusu mesajı sempatik hale getirmektedir.

Evim Sensin filminde İskender, içki içmediğini söyleyen Leyla’ya rakı bardağını göstererek “Eğer bunu içersen sevgili oluruz, içmezsen ömür boyu iki yabancı oluruz.” demektedir. Leyla ise İskender’in verdiği gözdağına ondan hoşlandığı için boyun eğmek zorunda kalır. Sevgilisini kaybetmeyi göze alamayan Leyla rakıyı içerek aşk için her şeyin yapılabileceğini seyirciye göstermiş olur. Sahnenin hemen öncesinde rakının sulandırılması yakın plan, müzik ve ağır çekim eşliğinde gösterilmiştir. Bu sunum ve devamında yer alan ‘aşkın kural tanımazlığı’, içki içme eylemine estetik bir anlam kazandırmış ve film içki içme edimini ‘ideal’ kılıfıyla takdim ederek sevimlileştirmiştir. Burada ‘aşk için her şey mubahtır’ öğretisine içkin rakı içme eylemi, bir diğer sahnede ‘efkâr dağıtma ritüeli’ olarak ele alınmıştır.

7. Koğuştaki Mucize[14] filminde hapishanede rakı sofrası kurulduğu ve rakı içildiği; bu sofraya hapishanenin 'manevi' şahsiyeti olan Hafız'ın da oturduğu görülmektedir.

Vizontele filminde Çetin'in 'hidayete' ermeden evvelki gençlik yaşantısı flashbackler halinde gösterilirken işret masasında rakı yudumlayışı da kadraja girmiş, *Mucize* filminde Mahir Öğretmen'in küçük kızlarının gezintisi esnasında karşılıklı rakı içen iki kişi de çerçevede belirmiş, *Dağ 2* filminde ise içki sahnesi arabesk müzik ve dertli diyaloglar eşliğinde klasikleşmiş 'efkâr dağıtma' ritüeli şeklinde ele alınmıştır.

Babam ve Oğlum filminde Hüseyin Efendi'nin efkâr dağıtmak; Sadık ve arkadaşlarının ise hasret gidermek amacıyla rakı içtiği görülmektedir. Sahip olduğu fikri zemin kadar yaşantı biçimiyle de marjinal bir karakter olan Sadık'ın birkaç sahnede çakırkeyif bir kafayla konuştuğu gözlemlenmektedir.

Recep İvedik 5 filminde birkaç sahnede içki içildiği ve içkinin ikram edildiği görülmektedir. Hatta bir sahnede Recep İvedik, sporculuk ilkeleri gereği içmek istemeyen Akif'i içki içmesi noktasında zorlamaktadır. Akif'in içki içmeme sebebi inançla ilgili bir hassasiyetten değil sağlık nedenlerinden kaynaklanmaktadır. İslam dinine göre ise

---

[14] **Filmin Künyesi**
Film Adı: 7. Koğuştaki Mucize**, Yönetmen:** Mehmet Ada Öztekin**, Senarist:** Kubilay Tat**, Oyuncular:** Aras Bulut İynemli, Nisa Sofiya Aksongur, Celile Toyon, İlker Aksum**, Filmin Türü:** Dram**, Yapım Yılı:** 2019**, Süre:** 2s 12dk**, Seyirci Sayısı:** 5.362.622

Filmin Özeti
Ege'nin şirin bir kasabasında kızı Ova ve babaannesi Fatma Nine ile birlikte yaşayan Mehmet Koyuncu (Memo), zihinsel engelli biridir. Memo çobanlık yaparak geçimini sağlamaktadır. Bölgenin sıkıyönetim komutanının ailesi ve arkadaşlarıyla ormanlık alanda piknik yaptığı bir gün koyunlarını otlatan Memo ile karşılaşan çocuklar onunla oynamaya başlarlar. Bir süre sonra diğer çocuklar yemeğe dönseler de sıkıyönetim komutanının küçük kızı Memo ile oynamaya devam eder ve kayalıklarda yakalamaca oynarken ayağı kayar. Kafası kayalıklara çarpan küçük kız denize düşer ve oracıkta ölür. Denize atlayarak kızı kurtarmaya çalışan Memo'nun kucağında kızını gören sıkıyönetim komutanı, kızının Memo tarafından öldürüldüğünü düşünür ve mahkeme Memo'nu idamına hükmeder. Memo'nun suçsuz olduğunu öğrenen hapishane arkadaşları Memo'yu kurtarmanın ve onu kızı Ova'ya kavuşturmanın çarelerini ararlar.

insanları günaha teşvik etmek de günahtır (Karagöz, 2002) ve kişi yoldan çıkardığı kimselerin günahından yüklenmektedir (bkz. Nahl Suresi, 25).

Aile Arasında[15] filminde şarkılar eşliğinde eğlenceli bir ortam yaratılarak içki içilmekte ve Emirhan ve Zeynep'in düğününde içki ikram edilmektedir. Filmde içki içme eylemi adeta 'mutlu bir ailenin vazgeçilmez akşam ritüeli' olarak sunulmuştur.


Aile Arasında, 2017, 01:05:09


Eyyvah Eyvah 2, 2011,00:23:07


Evim Sensin, 2012, 00:21:30


Arif v 216, 2018, 00:03:15

Görsel 8 İncelenen filmlerden içki sahneleri.

Arif v 216 filminin birkaç sahnesinde içki içilmekte, bazı sahnelerde ise elde tutulan ya da sofrada hazır bulunan içki kadehi görüntüsüne yer verilse de içkinin içildiği gösterilmemektedir. İçki, filmde genellikle 'elit' ortamlarda 'seçkin' kişilerce içilmekte

[15] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Aile Arasında**, Yönetmen:** Ozan Açıktan**, Senarist:** Gülse Birsel**, Oyuncular:** Engin Günaydın, Demet Evgar, Erdal Özyağcılar, Fatih Artman**, Filmin Türü:** Komedi, Aile**, Yapım Yılı:** 2017**, Süre:** 2s 5dk**, Seyirci Sayısı:** 5.289.051

Filmin Özeti
Borç bataklığına düşen ve evine haciz gelen Fikret'in eşi ile de arası bozulur ve ayrılırlar. Aynı sıralarda eşi tarafından terkedilen müzikhol vokalisti Solmaz, Fikret ile tesadüf eseri tanışır. Solmaz'ın kızı Zeynep, kendi ailesi hakkında yalanlar söylediği sevgilisi Emirhan'dan evlilik teklifi alır. Kız istemeye gelen Adanalı erkek tarafına karşı Solmaz, Fikret'ten 'emniyet müdürü kız babası' rolünü oynamasını ister. Aile arasında ufak bir törenle yapılması düşünülen düğün, damadın geleneksel ailesi tarafından şaşaalı hale getirilir. Panik, nevrotik ve tedirgin bir karaktere sahip olan Fikret ise haşin, silahlı ve kebap işiyle meşgul Adanalı aileye karşı emniyet müdürü rolünü devam ettirmek zorunda kalacaktır…

ve böylelikle içki içme eyleminin statüsü 'yükseltilmektedir'. Filmde 'Uzaylı' Garavel'in de içki içtiği ve içkinin, 'uzaylının bile' içmesinden hareketle sevimlileştirildiği söylenebilir. Ayrıca bir sahnede Yorgo'nun "İçme be kuzum." klişesine gönderme yapma ve eleştiri getirme maksadıyla Arif, Yorgo'ya "Onlar içmese bu dükkan nasıl dönecek abi?" diye sormakta, içki içenlerden biri ise "Doğru söylüyor çocuk." demekte ve böylelikle içki içme eylemi makulleştirilmektedir.

Eyyvah Eyvah 2[16] filminde içkinin 'eğlenme', 'felekten gün çalma' ve 'kafa dağıtma' maksadıyla ve genellikle rakı olarak tüketildiği görülmektedir. Bir sahnede ise içki içmek 'güzelleşmek' olarak nitelendirilmiş ve güzelleşmek, içki içmenin doğal bir sonucu olarak belirlenmiştir.

Yol Arkadaşım 2 filminde Şeref'in ayarladığı turnedeki mekanlardan birinin içkili olduğu ve masalarda içki kadehlerinin bulunduğu görülmektedir. Turne seyahati sırasında bir yerde dinlenmek için mola verdiklerinde keyfi kaçmış olan Şeref'e moral vermek isteyen Çilek, "Şeref'e." demekte ve hep birlikte çay bardaklarını tokuşturmaktadırlar. Bu sahnede çay, metafor işlevi görerek rakının yerini tutmakta ve 'içme' eylemi böylelikle masum bir nitelik kazanmaktadır.

---

[16] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Eyyvah Eyvah 2**, Yönetmen:** Hakan Algül**, Senarist:** Ata Demirer**, Oyuncular:** Demet Akbağ, Ata Demirer, Ayşenil Şamlıoğlu, Özge Borak, Murat Serezli**, Filmin Türü:** Komedi**, Yapım Yılı:** 2011**, Süre:** 1s 51dk**, Seyirci Sayısı:** 3.947.988

Filmin Özeti
Geyikli isimli küçük bir kasabada yaşamını sürdüren Hüseyin, Hemşire Müjgan'a aşıktır ve Müjgan da Hüseyin'den hoşlanmaktadır. Hüseyin, kasabaya yeni atanan doktorun Müjgan'la arasına kara kedi gibi girdiğini düşünse de çok geçmeden doktorun nişanlı olduğunu ve Müjgan hakkında herhangi bir düşüncesinin bulunmadığını öğrenir. Hüseyin'in Geyikli'ye kızlarını ziyarete gelen Müjgan'ın ailesiyle ilk karşılaşması da olumsuz bir atmosferde cereyan eder. Her seferinde Hüseyin'den biraz daha işkillenen Müjgan'ın babası, çareyi kızının tayinini Geyikli'den aldırmakta bulur. Geyikli'den ayrılmak üzere yola çıkan Müjgan ve ailesi yolda Hüseyin'e rastlar ve Hüseyin Müjgan'a bir ayrılık hediyesi verir. Çok üzüldüğünü ve ağladığını gören Müjgan'ın babası Edremit, kızının Hüseyin ile evlenmesine müsaade eder. Şen şakrak bir kır düğünü ile Hüseyin ve Müjgan evlenirler.

Bizim İçin Şampiyon[17] filminin bir sahnesinde Begüm'ün hayata tutunma ihtimalinin giderek azaldığını öğrenen Halis ve Özdemir'in içki matarasından içki içtikleri görülmektedir. Dertlenildiği için içilen içkinin bu şekildeki sunumu 'dertlenildiğinde içilebilir' ruhsatını zihinlere kazıyabilmektedir.

Av Mevsimi filminin birçok sahnesinde karakterlerin rakı içtiği görülmektedir. Genellikle efkâr dağıtmak maksadıyla içilen içkinin 'emeklilik gecesi'nde eğlenceler eşliğinde tüketildiği görülmektedir. Burada İdris, kendine has tavrıyla yöresel bir müzik seslendirmekte, orada bulunanlar ise kaşıklar ve alkışlar eşliğinde ritim tutmaktadır. Bu sahnede toplu halde rakı bardaklarının havaya kaldırıldığı, tokuşturulduğu ve sahnenin odağında bulunan İdris'in elinden rakı bardağını hiç bırakmadığı gözlemlenmektedir.

3.2.3. Hırsızlık

İslam dini, kul hakkına ve alın terine önem vermiş, haksız yollarla kazanç ve menfaat elde edilmesini yasaklamış ve mülkiyet hakkının korunması ilkesi çerçevesinde hırsızlık suçunu çok ağır bir müeyyide ile belirlemiştir **(**Maide Suresi, 38; ayrıca bkz. Mümtehine Suresi, 12)**.**

Vizontele filminde Reis Bey'in torunlarının bir düzenek yardımıyla film izleyen manavı uyandırmadan karpuz çaldıkları görülmektedir. Her ne kadar bu eylemi

---

[17] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Bizim İçin Şampiyon**, Yönetmen:** Ahmet Katıksız**, Senarist:** Ahmet Katıksız, Serkan Yörük**, Oyuncular:** Ekin Koç, Farah Zeynep Abdullah, Fikret Kuşkan, Erdem Akakçe**, Filmin Türü:** Dram, Biyografi**, Yapım Yılı:** 2018**, Süre:** 2s 9dk**, Seyirci Sayısı:** 2.578.074

Filmin Özeti
Çocukluğundan beri at üstünden inmeyen Halis babasının rızası olmasa da jokey olmak için İstanbul'a gider ve katıldığı küçük yarışlarla Özdemir Atman'ın ilgisini çeker. Özdemir Atman ile birlikte çalışmaya başlayan Halis, beklentilerin çok üzerinde başarılar yakalayacak olan Bold Pilot'ın jokeyliğini üstlenir. Hırçın ve aksi Bold Pilot'ı dizginlemesini bilen Halis, kanser olan Özdemir Atman'ın kızı Begüm'ü hayata bağlamak için atı üzerinde şampiyonluktan şampiyonluğa koşar. Türkiye'nin siyasal, ekonomik ve toplumsal umutsuzluklarla yorgun düştüğü 1990'lı yılların ortalarına rastlayan bu süreçte halk katıldığı tüm yarışları gerilerden gelerek kazanan bu ata ve jokeyine 'umutla' bağlanır. Sonuçta ikisi de efsane olurlar.

gerçekleştirenler çocuksa da çocukların babaanneleri, amcaları ve yengeleri de çalıntı karpuzdan yemektedir. Reis Bey'in sofradaki karpuzu nerden aldıklarını ve çalıp çalmadıklarını ev ahalisine sorması üzerine evin gelini alaylı bir şekilde gülmekte ve Reis Bey'in eşi "Nerden aldıysak aldık hesap mı vereceğiz?" demektedir. Buradan hareketle çocukların yengelerinin ve Reis Bey'in eşinin çalıntı olduğunu bildikleri halde karpuzu yedikleri anlaşılmaktadır. Reis Bey'in kızgın bir şekilde söylediği "Şimdi de hırsızlığa mı başladınız belediye reisinin ailesi olarak?" ve "Yav siz beni rezil mi edeceksiniz millete!" cümlelerine halihazırda kaçak olarak izlenen sinema filminden yanıtlar verilerek hırsızlık sevimlileştirilmiştir. Ayrıca kasabalıların bilet parası alarak izledikleri filmin Reis Bey'in ailesi tarafından damdan kaçak olarak izlenmesinden rahatsız olan Latif, bilet parası için oğlunu Reis Bey'in evine göndermektedir. Reis Bey'in oğlu ise bilet parasını ödemeden Latif'in oğlunu evden kovmuştur. Keza, filmde yer alan diyaloglardan vizontelenin çalıştırılması için aküye ihtiyaç duyan radyocu Deli Emin'in gerekli olan aküyü sinemacı Latif'in arabasından çaldığını çıkarsamaktayız. Bahsi geçen sahnelerden hareketle filmde hırsızlığın hiçbir temele dayandırılmaksızın adeta övüldüğü iddia edilebilir. Hırsızlığın yanlış bir davranış olduğu mesajı sadece Reis Bey tarafından hissettirilmiş ancak orada da hırsızlık prestij zedeleyici bir eylem bağlamında ele alınmıştır.

Düğün Dernek filminde bayram sabahı namaz çıkışı bağış toplandığı görülmektedir. Tüpçü Fikret bağış sırasına girmekte ve kendi sırası geldiğinde elindeki bozukluğu bilerek yere düşürmekte ve bağış kutusunun başındaki görevlinin bozukluğu almak için yere eğilişini fırsat bilerek bağış kutusundan avuçla para çalmakta, cemaat ise bu duruma sessiz kalmaktadır. Hırsızlık eyleminin samimi niyetlerle verilmiş bağışlara yönelik olması ve sahnenin devamında Çetin'in bu eylemden bağımsız olarak cemaate ısrarla "Makbuz alın!" tavsiyesi seyircide 'camiye verilen paraların nereye harcandığı' şüphesini oluşturarak güvensizlik aşılamaktadır. Sahnede, insan fıtratının paraya karşı zaafının nükteli bir şekilde sunulması söz konusu ise de bu durumun ibadet niyeti taşıyan

bağışlar üzerinden gerçekleştirilmesi İslam'ın tavsiye ettiği sadaka ve infak ibadetlerinin masumiyetine gölge düşürmektedir.


Düğün Dernek, 2013, 00:05:01


Rafadan Tayfa Göbeklitepe, 2019, 01:00:45


Vizontele, 2001, 00:18:52


Mucize, 2015, 00:00:57

Görsel 9 İncelenen filmlerden hırsızlık sahneleri.

Rafadan Tayfa Göbeklitepe[18] filminde Büyük Patron tarafından görevlendirilen Kazım Amca'nın Göbeklitepe'deki önemli anahtarları çaldığı görülmektedir. *Arif v 216* filminde 1969 yılına ışınlanan Arif'in saati Çitlembik tarafından organize edilmiş çocuklar tarafından çalınmaktadır. Çitlembik başka bir sahnede yine Arif'in cüzdanını

[18] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Rafadan Tayfa Göbeklitepe, **Yönetmen:** İsmail Fidan, **Senarist:** Ozan Çivit, **Seslendirme:** Şirin Giobbi, Levent Kol, Yağmur Sergen, Hakan Coşar, **Filmin Türü:** Animasyon, **Yapım Yılı:** 2019, **Süre:** 1s 25dk, **Seyirci Sayısı:** 3.444.814

Filmin Özeti
Göbeklitepe'nin keşfinin ve devam eden kazıların tüm dünyanın ilgisini çektiği sıralarda Akın'a Şanlıurfalı arkadaşı Veysi'den gizemli bir paket ulaşır. Paketin içerisinden çıkan bakır siniye anlam veremeyen Akın, bu sırada çalan ev telefonuna koşar. Arayan Veysi'dir. Veysi panik içerisindedir ve Akın'a kendisini takip eden birilerinin olduğunu söylediği anda telefon kapanır. Akın'ın üzerinde tuhaf süs ve motifler bulunan sininin Göbeklitepe ile bağlantılı olduğunu fark etmesi uzun sürmez. Göbeklitepe'nin kâşifi Başkan Amca, Kuşçu Baba'nın sıkı bir dostudur ve Rafadan Tayfa ekibi hep birlikte siniyi Başkan Amca'ya göstermek için Şanlıurfa'ya doğru bir tren yolculuğuna başlarlar. Trende sininin peşinde olan Kazım Amca ile karşılaşsalar da onu atlatmayı başarırlar. Bir kuyruklu yıldız olan Halley'in dünya semalarında göründüğü bu vakitlerde çocukların bu yolculuğu Göbeklitepe'de fantastik bir maceraya dönüşür.

çalmaktadır. Ancak çalınan mallar Arif'e bir şekilde tekrar iade edilmektedir. Bununla birlikte Çitlembik'in hırsızlığı kendine iş edindiği ve çocukları bu amaçla kullandığı filmin genel atmosferinden sezilmektedir.

Mucize filminin bir sahnesinde ise küçük bir çocuğun simit çalarak hırsızlık yaptığı gösterilmekte fakat ileride bir askerin onu yakalaması çerçevenin küçük bir bölümünde görüntülenmektedir. Buluğ çağına girmeden evvel gerçekleştirilen eylemler günah olmasa da oluşan zararın (kul hakkı) çocuğun velisi tarafından yahut çocuk büyüdüğünde kendisi tarafından giderilmesi gerekmektedir (Yıldız, 2018). Bir çocuk tarafından gerçekleştirilen bu eylemin kul hakkı niteliği taşıyor olmasının yanı sıra çocuk izleyiciye de olumsuz bir örneklik teşkil ettiği söylenebilir.

3.2.4. Yalan Söyleme

Yalan söz İslam dini tarafından insanlar arası güveni tesis etme ve yalandan kaynaklanabilecek diğer kötülüklerin önüne geçme maksadıyla yasaklanmıştır. Kur'an'a göre her ne surette olursa olsun daima doğru söz söylemek (Ahzâb Suresi, 70) ve yalandan sakınmak (Hac Suresi, 30) gerekmektedir. Hz. Peygamber ise yalan söylemeyi bir münafık özelliği olarak nitelemiş (Buhârî, Îmân, 24; Buhârî, Vesâyâ, 8; Müslim, Îmân, 107 bkz. Özafşar vd., 2014, ss. 56, 174), yalanın insanı kötülüğe, kötülüğün de cehenneme götüreceğini bildirmiş (Buhârî, Edeb, 69; Müslim, Birr, 105 bkz. Özafşar vd., 2014, ss. 143, 402) ve yalanı büyük günahlar arasında zikretmiştir (Buhârî, Edeb, 6 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 274).

Vizontele filminde vizontele cihazı için gerekli olan aküyü nereden bulduğunu soran Reis Bey'e "Bir arkadaştan hediyedir." diyen Deli Emin ve TRT memuru kadınla ne konuştuğunu soran arkadaşına "Adresini verdi." diyen Müteahhit Rıfkı yalan söylemektedir.

Evim Sensin filminde tavır ve davranışlarından Leyla'nın âşık olduğunu anlayan babası Leyla'ya sevdiği adamın ne işle meşgul olduğunu sormakta, Leyla ise mimar diyerek babasına yalan söylemektedir. Başka bir sahnede Selim, hastalanan kızı Leyla'ya kendi bakmak istediğinden damadı İskender'e Leyla'yı Amerika'ya tedavi için gönderdiğine dair bir yalan söylemektedir.

Düğün Dernek filminde Tarık'ın verdiği cevaplardan çalıştığı şehir ve sevgilisi Marika hakkında yalanlar söylediği anlaşılmaktadır. Ayrıca bir sahnede 'tövbeli' Çetin, askerlik yaptığına dair karakol komutanına yalan söylemektedir.

Mucize filminde Mahir Öğretmen köyde mektep inşa ettirebilmek için karısına kendisini eşkıyaların kaçırdığını ve diyet gerektiğini söyleyerek yalana başvurmaktadır. Her ne kadar söz konusu yalan iyi niyetle söylenmiş bir yalan olsa da aldatma niteliği taşıdığından ve yalan söylemenin caiz olduğu durumlar arasında 'iyi niyet' yer almadığından (bkz. İslam ve ihsan – ilamtv, 2022) dinen uygun değildir.

Dağ 2 filminde Veysel komutan ve timi, görevlerini tamamlamalarına rağmen köyü savunmak ve masumları kurtarmak için orada kalmaya devam etmek istemekte ve sorumlu oldukları bir üst yetkiliye "Hava muhalefeti var." diye yalan söylemektedir.

Recep İvedik 5 filminde Recep anlaşamadığı kafile başkanına tokat atıp bayılttıktan sonra olayı anlamlandıramayan çevresindeki kişilere "Küçük kardeşimiz bu, annemiz de terk etti gitti, kalıtsal şizofreni hastası, paramız yok, delirince de tokatlıyoruz…" diyerek yalan söylemektedir.

Ayla filminde Binbaşı Fuat, Muharrem'e, o sırada Ayla'nın ailesini bulabilmek için yetkililerden izin almadan kışladan ayrılan Süleyman Astsubay'ın nerede olduğunu sormakta, Muharrem ise zaman kazanabilmek için Süleyman Astsubay'ın ishale yakalandığını ve tuvaletten çıkamadığını söylemektedir. Bir başka sahnede ise Ayla'dan ayrılmak istemediği için onu bavulla götürmeye çalışan Süleyman Astsubay, bavulun

içerisinde ne olduğunu soran yetkiliye Tokyo'dan aldığı hediyelik eşyaların bulunduğunu söylemektedir.

Eltilerin Savaşı[19] filminde özellikle büyük gelin Sultan'ın dikkat çekmek ve Gizem'i zor durumda bırakmak amacıyla birçok yalan söylediği görülmektedir. Bir insanı zor durumda bırakmak, onu diğer insanların gözünde küçültmek ve kışkırtmak amacıyla yalanlar söylenmesinin ne dinle ne gelenekle ne de insanlıkla bağdaştırılabilir bir yönünün olmadığı açıktır. Ayrıca filmde her iki gelinin birbirlerini zor durumda bırakmak ve baskın çıkabilmek amacıyla çok fazla yalanlar söylediğine şahit olunmaktadır. Hatta bu yalanlardan birinin iki kardeşi (Selim-Fatih) neredeyse birbirine düşüreceği de gözlemlenmektedir.

Aile Arasında filmi, konusu itibarıyla temelde yalan üzerine inşa edilmiş bir filmdir. Zeynep, erkek arkadaşı Emirhan'a ailesi hakkında yalanlar söylemiş; kiracıları Fikret babası olarak tanıtılmış ve mesleği emniyet müdürlüğü olarak belirlenen Fikret film boyunca bu rolü oynamak zorunda kalmıştır. Bir sahnede ürün satın almak isteyen bir kadına ürün hakkında yanıltıcı bilgiler verilmiş ve burada yalan 'tüccar işi' olarak tanıtılmıştır. Dürüst davranarak müşteriye doğru bilgi veren kişi ise eleştirilerek yalana teşvik edilmiştir. Ayrıca müzikhol vokalisti olan ve pavyonda çalıştığını gizleyen Solmaz, düğünde kendine hâkim olamayarak mikrofonu eline almış ve bir parça seslendirmiş, pot

[19] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Eltilerin Savaşı**, Yönetmen:** Onur Bilgetay **, Senarist:** Gupse Özay**, Oyuncular:** Gupse Özay, Merve Dizdar, Uraz Kaygılaroğlu, Ferit Aktuğ, Füsun Demirel **, Filmin Türü:** Komedi**, Yapım Yılı:** 2020**, Süre:** 1s 58dk**, Seyirci Sayısı:** 3.630.822

Filmin Özeti
İlk gelin Sultan'dan sonra Gizem de aileye katılır ve Sultan ile Gizem elti olurlar. Ancak Sultan, 'elti'lik gereği kıskançlık krizine girer ve Gizem'e kendisinin ilk gelin olduğunu hissettirmeye çalışır. Kayınvalidesi ile arayı sıkı tutan ve Gizem'in üzerine oynayan Sultan açıkça bir rekabet ortamı oluşturur. Önceleri medeni tavrını bozmayan Gizem dayanamaz ve kartlarını açık oynamaya başlar. Küçük iğnelemelerle başlayan rekabet giderek büyür ve içinden çıkılamaz bir hal alır. Kıyasıya mücadele bebeklerin dünyaya gelmesi ve aileye üçüncü bir gelinin dahil olacağına dair habere kadar devam eder.

kırdığını anlayınca da dünürüne “Hayatta bildiğim tek şarkı bu.” diyerek yalan söylemiştir. Bunlardan hariç de filmde birçok sahnede yalan söylendiği görülmektedir.

Rafadan Tayfa Göbeklitepe filminde Büyük Patron’un emriyle adamları, mahkûm Kazım Amca’yı hapishaneden kaçırırlar. Gardiyan kılığına giren Büyük Patron’un adamları, önlerine çıkan gerçek gardiyanın mahkûmu nereye götürdüklerini sorması üzerine “Müdür Bey Kazım Bey’e bir hava aldırın dedi.” diyerek yalan söylemektedirler. Film burada hedef kitlesi daha çok çocuklardan müteşekkil olan gruba bir yalan söyleme biçimi öğretmektedir. Ancak bu eylemi gerçekleştiren kişilerin kötü ve hoyrat karakterler olarak sunumu, çocukların, yalan söyleme edimini ‘çirkinlik’ ile bağdaştırmalarını kolaylaştırabileceği söylenebilir.

7. Koğuştaki Mucize filminde sıkıyönetim komutanı, bildiklerinden dolayı bir askeri öldürdüğü sahnede diğer askerlere öyle olmadığı halde “Kaçmaya kalktı.” demekte ve bu şekilde zabıt tutturmaktadır. Ayrıca Memo yerine Yusuf’un idamını organize eden Cezaevi Müdürü Nail, sahte bir firar raporu düzenledikten sonra askerlere Yusuf’un çıkan karışıklık esnasında firar ettiğini söyleyerek derhal aranması talimatını vermektedir.

Arif v 216 filminin başlangıcında Arif, robotun sorularına doğru yanıtlar vermeyerek yalan söylemektedir. Ayrıca Arif, onu koruması gerekliliğinden mütevellit, bu insansı robotun kim olduğuna dair sorulara doğru yanıtlar vermemektedir. Filmde Çitlembik, saatinin çalındığı fark eden Arif’i yanıltma maksadıyla çocukların ne tarafa kaçtığına dair, gelecekten gelen Pembe Şeker ise Robot 216’ya yanaşmak amacıyla Arif’in gözlerini açtırmak için verdiği paranın kaynağına ilişkin bir yalan söylemektedir.

Eyyvah Eyvah 2 filminde yalan söyleyen karakter genellikle Hüseyin’dir. Hüseyin, düştüğü zor durumlardan kurtulmak amacıyla sıklıkla yalana başvurmaktadır. Ayrıca Müjgan’ın da birkaç sahnede yalan söylediği görülmektedir. Filmin mizahi zemininde ‘yalan’ kavramının bulunduğu ve kaçamak cevaplarla güldürü yaratıldığı

söylenebilir. Gündelik yaşam düzeyindeki pratikler bağlamında ele alındığında dinen yasaklanmış olan yalanın filmde 'normal' kabul edildiği gözlemlenmektedir.

Yol Arkadaşım 2[20] filminde çevirdiği işlerin üzerini kapamak amacıyla özellikle Şeref'in sıklıkla yalan söylediği görülmektedir. Bununla birlikte Çilek ve Onur'un da arkadaş ve süt kardeş olmaları hakkında polis memuruna yalan söyledikleri işitilmektedir.

Nefes: Vatan Sağolsun filminde kız arkadaşı Esma ile görüşmek isteyen Soner'in telefonunu açan Esma'nın annesinin yalana başvurduğu ve Esma'dan ümidini kesmesi için Soner'e kızının evde olmadığını söylediği anlaşılmaktadır.

Hababam Sınıfı Askerde filminde Binbaşı Bedri'nin geldiğini görünce sigara yakmaktan vazgeçen Bebe Ruhi'nin "Yakmayacaktım zaten." diyerek; Generalin, elindeki sefer tasının kimin olduğunu sorması üzerine Matkap Emre'nin "Babamın." diyerek; kızları dikizledikleri fark edilince Ercüment'in "Kule yapmıştık komutanım, size göstermeye geliyorduk.", Kotu Kenan'ın ise "Hiçbir şey görünmüyor…" diyerek yalan söylediklerine şahit olunmaktadır. Kendilerini zor bir durumdan kurtarmak adına söylenmiş bu yalanların "Kendi aleyhinize de olsa doğruyu söyleyin." (Nisâ Suresi, 135) ayetine uygun düşmediği söylenebilir.

---

[20] **Filmin Künyesi**
Film Adı: Yol Arkadaşım 2**, Yönetmen:** Bedran Güzel**, Senarist:** İbrahim Büyükak**, Oyuncular:** İbrahim Büyükak, Oğuzhan Koç, Ezgi Eyüboğlu, Olgun Toker, Tamer Levent**, Filmin Türü:** Komedi**, Yapım Yılı:** 2018**, Süre:** 1s 56dk**, Seyirci Sayısı:** 2.343.218

Filmin Özeti
Ses sanatçısı olan Onur menajeri Şeref ile birlikte aynı evde kalmaktadır. Başarısız menajeri Şeref yüzünden müzik kariyeri yapmaya çalışan Onur'un işleri pek rast gitmez. Çaresiz bir şekilde eski işine; ilaç mümessilliğine dönmeye karar veren Onur'a Şeref sürpriz bir turne düzenler. Bu sırada Şeref'in turneyi düzenleyebilmek için aileden kalma bir arazi tapusunu rehin bırakarak ödünç para aldığı mafya, tapunun sahte çıkması üzerine Şeref ve Onur'un peşine düşer. Turne, aşk, korku, telaş, aksilik ve eğlence dolu bir maceraya dönüşür.

3.2.5. İsraf

İslam dininde nimetleri israf etmek *"Yiyin için fakat israf etmeyin."* (Araf Suresi, 31) ayeti ile yasaklanmıştır. *Babam ve Oğlum* filminde üzüm bağında gerçekleştirdikleri muhabbet esnasında kardeşi Nuran'ın sözlerine sinirlenen Gülbeyaz, hıncını üzüm salkımından çıkarmaktadır. *Recep İvedik 5* filminde sporcuların rahatsızlanmasına yol açan yemeğin içeriğine müdahale ettiği sahnede Recep, yemeğe motor yağı katmakta ve kepçe ile karıştırırken aşçının üzerine bilinçli bir şekilde yemeği sıçratmaktadır. Nimete saygısızlığı da içeren bu sahne İslam dininin ahlak ölçüleri ve emirleri ile bağdaşmamaktadır.



Babam ve Oğlum, 2005, 00:56:08



Eltilerin Savaşı, 2020, 00:16:40



Recep İvedik 5, 2017, 00:17:33

Görsel 10 İncelenen filmlerden israf sahneleri.

Eltilerin Savaşı filmindeki gündelik yaşamlarda lüks eşyalardan müteşekkil ev dekorasyonlarına, altın kaplamalı musluk bataryası ve dolap kulplarına hatta bebek cinsiyeti duyurma partilerine varıncaya kadar birçok şatafata ve gereksiz harcamaya yer verildiği görülmektedir. Sultan ve Gizem'in eşlerini ihtiyaç fazlası tüketime zorladıklarına ve giyim-kuşamlarını, takılarını, yemeklerini, ev dekorasyonlarını,

takipçilerini ve ‘like’larını yarıştırdıklarına şahit olunmaktadır. Musluk bataryasının altın kaplamalı olmasını gerektirecek herhangi bir zaruri durumun oluşmayacağından hareketle İslam dininin prensipleri arasında yer alan aşırılıklardan kaçınma ve ölçüyü aşmama (İsrâ Suresi, 29), ihtiyaç fazlasını muhtaç olanlara verme (Bakara Suresi, 219) ve israf etmeme (A’râf Suresi, 31) ilkelerinin filmdeki gündelik yaşamlarda referans alınmadığı söylenebilir.

3.2.6. Dedikodu

İslam dininde birinin hakkında onun hoşlanmayacağı şekilde konuşmak ve arkadan çekiştirmek *“Birbirinizin gıybetini yapmayın.”* (Hucurat Suresi, 12) ayeti ile yasaklanmış ve dedikodu yapmak ‘ölü eti yemek’ olarak nitelendirilmiştir.



Vizontele, 2001, 00:59:37



Aile Arasında, 2017, 00:56:06

Görsel 11 İncelenen filmlerde yer alan dedikodu sahneleri.

Vizontele filminde TRT memuru Tekin’in Ahmet ve arkadaşlarıyla konuştuğu sırada meslektaşıyla ilgili hoş olmayan yorumlarda bulunarak dedikodu yaptığı görülmektedir. Ayrıca Reis Bey, imam Mele Hüseyin’in arkasından onun hoşlanmayacağı şekilde konuşmaktadır. Bunlardan hariç filmdeki karakterlerin genel

olarak birbirlerinin arkalarından konuştukları ve bu noktada herhangi bir hassasiyete sahip olmadıkları söylenebilir.

Babam ve Oğlum filminde Gülbeyaz, hakkını çiğnediği gerekçesiyle Hüseyin Efendi'ye kin beslemekte ve çocukların da bulunduğu ortamlarda gıybetini yaparak çirkin sözler sarf etmektedir. *Aile Arasında* filminde ise Emirhan'ın abisi ile babası bir sahnede çok belirgin bir şekilde Fikret, Zeynep ve Solmaz'ın dedikodusunu yapmaktadır.

3.2.7. Kul Hakkı

Mülkiyet hakkını elinde bulunduran ve üzerinde tasarruf yetkisine sahip olan kişinin malını haksızca gasp etmek İslam dininde *"Birbirinizin mallarını haksız yere yemeyin."* (Bakara Suresi, 188) ayeti ile yasaklanmıştır.

Babam ve Oğlum filminde toplumsal ilişkilerde İslam'ın koyduğu ölçülere uygun hareket edilmediği gözlemlenmektedir. Nitekim Hüseyin Efendi baldızı Gülbeyaz'ın hakkı olan iki sıra ağacı kendi bahçesine katmış, her ne kadar bahçe mahsulleri kendisiyle paylaşılıyor olsa da Gülbeyaz söz konusu hak geçirmeden razı olmamıştır.

Düğün ve Dernek filminde dört kafadar (Tüpçü Fikret, Çetin ve Muallim Saffet, İsmail), içtikleri dört kahvenin parasını iki kahve parası şeklinde ödeyerek kul hakkına girmektedir.

Eyyvah Eyvah 2 filminde Firuzan ile birlikte Müjgan'a içini dökmeye giden Hüseyin, Müjgan'ın evinin penceresine taş atarak yanlışlıkla camı kırmakta ve oradan hızlıca uzaklaşmaktadır. Devam eden sahnelerde bu olay gündeme gelmediğinden ve üzeri kapatıldığından söz konusu eylemin kendi başına bir kul hakkı niteliği taşıdığı söylenebilir.

Yol Arkadaşım 2 filmde Şeref'in, Selim'in araçlarından birini turne seyahati için izinsiz bir şekilde aldığı ve kullandığı görülmektedir. Başkalarının eşyalarını izinsiz kullanmanın bir kul hakkı niteliği taşıdığı ve İslam'ın ahlaki prensipleriyle örtüşmediği söylenebilir. Ayrıca bir sahnede Şeref'in Onur'un telefonunu izinsiz bir şekilde kurcaladığı görülmektedir.



Düğün Dernek, 2013, 00:36:17



Eyyvah Eyvah 2, 2011, 00:20:53



Recep İvedik 5, 2017, 00:59:42

Görsel 12 İncelenen filmlerde yer alan kul hakkı ihlalleri.

Recep İvedik 5 filminde olimpiyatlarda birçok dalda yarışan Recep, uzun atlama dalında da becerilerini sergileme fırsatı bulmuştur. Yarışma esnasında tüm çabalarına rağmen en uzun atlayan rakibinin 2 cm gerisine kadar atlayabilmeyi başarmış olan Recep İvedik, ölçüm yapan hakemin komiteye ölçümü olduğundan fazla söylemesini ister. "Beyefendi öyle şey olur mu!" diyen hakeme Recep "Olur hocam, gönül istedi mi her şey olur, ikimiz görüyoruz hocam, başka gören yok, gözünüzü seveyim." demektedir. "Sen beni gör, ben de seni görecem." diyerek rüşvet teklif eden Recep'in sözlerine kulak asmayan hakem, komiteye doğru ölçümü bildirmektedir. Burada hakemin yaptığı doğru olsa da filmin kahramanın nerede durduğu daha önemlidir. Liyakatsizliğine ve kifayetsizliğine rağmen Recep, işlerini rüşvetle yürütmeye çalışmakta ve helal yol, alın teri, emek, hak vb. kavramlar bu sahnede yok sayılmaktadır. Ayrıca, bu durum özelinde

yapılacak muhtemel haksızlığın karşılıklı çıkar ilişkisi dahilinde gizli kalacağı; "İkimiz görüyoruz hocam, başka gören yok…" ifadesiyle belirlenmekte ve her şeyi gören bir yaratıcının, yazıcı meleklerin ve ahiret öğretisinin hükmü yok sayılmaktadır.

3.2.8. İnancı Zedeleyen İfadeler

İncelenen filmlerin bazılarında İslam'ın dayanağı, inancın özü ve temel itikat ilkesi olan tevhit anlayışına aykırı ifadelerin kullanıldığı ve bir dinî kavram olarak kadere küfredildiği gözlemlenmektedir.

Babam ve Oğlum filminde okula gitmek üzere olan Deniz, ölen babasını hatırlayarak ağlamaya başlar. Babaannesi Deniz'i kucağına alır ve "Bak insanlar ölmez, biliyor musun, Allah baba onu yanına alır." diyerek onu teskin etmeye çalışır. Tevhit inancını benimseyen İslam dinine göre Hıristiyanlık dinindeki teslis öğretisine yaklaşan esintileriyle Allah'a oğul isnat etme niteliği taşıyan bu tür söylemler kabul edilemezdir. Nitekim bu bağlamda Kur'an'da Allah'a oğul isnat eden Hıristiyan ve Yahudiler *"Allah onları kahretsin!"* (Tevbe Suresi, 30) ifadeleriyle eleştirilmektedir. Ayrıca İhlâs suresinde Allah, zatı hakkındaki bu çirkin benzetmelere cevap vererek *"O doğurmamış ve doğurulmamıştır"* (İhlâs Suresi, 3) demektedir. Dolayısıyla Allah'a oğul isnat etmek ve Allah'ı baba olarak görmek İslam'ın vazgeçilmez esaslarından olan tevhit ilkesine aykırı ve inancı zedeleyici bir mahiyete sahiptir.

Kurtlar Vadisi Irak filminde Polat Alemdar ile konuşmakta olan Sam, kendisinin Tanrı tarafından gönderildiğini ve barışı sağlamakla görevlendirildiğini söylemektedir. Barışı sağlayanın Tanrı'nın çocuğu olduğunu ifade etmekte ve dolayısıyla kendisinin de Tanrı'nın çocuğu olduğunu ima etmektedir. Polat Alemdar ise bu sözlere karşılık kendine özgü kabadayı bir tavırla "Benim senin gibi bir çocuğum yok..." demektedir. Bu cümle her ne kadar polemik esnasında baskın çıkmak amacıyla söylenmiş olsa da netice

itibarıyla Polat Alemdar, kibir kokan bu cümlesiyle kendisini Tanrı olarak konumlandırmaktadır.

7. Koğuştaki Mucize filminde cezaevinde dışarıdan gelen Dede Efendi'ye ait bir besteyi işiten bir mahkûm "Dede Efendi öyle mi? Bırak Dede Efendi'yi Allah baba bile burayı ıslah edemez!" demektedir. Devamında Neşet Ertaş'ın 'Yolcu' türküsünde geçen "Ana haktır sen bu sırra erdin mi?" ifadesi gündeme gelmekte; Hafız "Ben okuduklarımın yalancısıyım Askorozlu, o dediğin şirke girer." demekte Askorozlu ise "Valla ben de Neşet'in yalancısıyım Hafız, nereye girerse girsin." şeklinde yanıt vermektedir. Farklı yorumlamalara açık olan bu ifadenin önceki dizelerle bağlamı dikkate alındığında Neşet Ertaş'ın burada diğer 'doğurulmuş' olan yaratıkların sadece imtihan dünyasının birer süsü, insanoğlunun ise 'hak' olduğunu belirttiği ya da Allah'ın yaratmada doğurgan 'Ana'yı aracı kıldığına dair bir atıfta bulunduğu veya bu yorumlardan tamamen uzak bir şekilde 'Ana'nın çocuk terbiyesinde başat rol oynadığını kastettiği söylenebilir. Ancak burada konumuz açısından asıl mühim olanı Askorozlu'nun şirk ihtimaline karşı kayıtsız ve kibirli tavrıdır. Filmdeki bir sahnede hapishanedeki 7. koğuşun lideri Askorozlu, Memo'yu idamdan kurtarmak için çarelerin tükendiğini görünce sinirlenmekte ve "Hay ben böyle kaderin içine ***. Hiç mi bir şey gelmez elden…" diyerek yükselmektedir. Yüzbaşı Faruk ise başlangıçta katil olduğunu düşündükleri için Memo'yu cezalandıran 7. koğuşu sorguya çektiği sahnede sıkıyönetim komutanından bahsederken "Ulan ölen kızın babası yarbay, yarbay! Allah yani." demektedir. Kadere küfredilmesinin sinirlilik haliyle söylendiği; sıkıyönetim komutanına Allah denilmesinin ise askeriyenin gücünü ve baskınlığını hissettirmek amacıyla ifade edildiği iddia edilebilir. Ancak her hâlükârda bu ifadelerin imanı tehlikeye attığı, dinî prensiplere aykırı olduğu ve dinde hoş karşılanmadığı açıktır.

3.2.9. Kumar

İslam dininde akıl sağlığının korunması ilkesi çerçevesinde sarhoşluk verici maddeler yasaklandığı gibi malın korunması ilkesi kapsamında; haksız yolla kazanç, sebepsiz zenginleşme ve kumar, emeğe, alın terine, çabaya ve gayrete verilen önemden dolayı *"Mallarınızı aranızda haksızlıkla yemeyin."* (Nisâ Suresi, 29) emri ile yasaklanmıştır (ayrıca bkz. Bakara Suresi, 188, 219; Mâide Suresi, 90-91).

Düğün Dernek filminde bir karakterin sayısal loto kuponu doldurduğu görülmektedir. *Bizim İçin Şampiyon* filmi at yarışlarına odaklandığı için doğal olarak ganyan kuponları ile de irtibatlı haldedir. Bu açıdan filmin anlatısının kumar içerikli bir etkinliğin üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte ganyan kuponu ve kumar etkinliklerinin filmde nispeten kadraja girdiği ve filmin atçılığın daha çok sportif yönüne odaklandığı belirtilmelidir. *Yol Arkadaşım 2* filminde ise sahnelenmemiş olsa da Şeref'in kendi ağzından 'iddia' oynadığı işitilmektedir. Dolayısıyla filmsel gündelik yaşam içerisinde bizzat fiili işleyen tarafından 'doğrulanmış' bir kumar oynama eyleminin yer aldığı söylenebilir.

3.2.10. Gayri Ahlaki Durumlar

İncelenen filmlerde dinin ve toplum vicdanının hoş karşılamayacağı birtakım gayri ahlaki eylem ve söylemlere rastlanabilmektedir. *Düğün Dernek* filminin bir sahnesinde Tüpçü Fikret, oteldeki görevli kadına arkadan yaklaşmakta, tavır ve davranışlarıyla cinsellik arzusunu ortaya koymaktadır. Bir başka sahnede Tarık, ortamdaki kadınlara Letonyalı sevgilisi ile cinsel ilişki yaşarken 'korunduklarını' açıklamaktadır. Bunlardan hariç filmde homoseksüelliğe açıkça atıflar yapılmaktadır. Komedi filmlerinin sıradan malzemesi sayılabilecek bu tür unsurların yoğun kullanımı, zihinde cinsel uyarıyı tetiklemenin yanı sıra dinin ve toplumun meşru görmediği birtakım

eylemleri normalleştirmektedir. Ayrıca daha önce belirtildiği gibi güldürmeyi amaçlayan bu tür söylemlerin sürekliliği, gündelik hayattaki muhabbetlerin içeriğinin cinsel imalarla dizayn edilmesini pekiştirmektedir.

Recep İvedik 5 filmi, genel ahlaki tutum ve davranışlara uygun olmayan birçok sahne barındırmaktadır. Tüm zamanların en çok izlenen filmi olan bu filmde gayri ahlaki tutumların yoğunluğu, toplumsal talep ve kabul bağlamında düşündürücüdür. Bu kadar sığ, ahlaksız, bel altı ima düşkünü, durduk yere insanlara sataşan, problemleri hoyratlığı ile çözen bir karakteri anlatan Recep İvedik film serisinin tüm zamanların en çok izlenen filmleri olması, toplumsal ahlaki çöküntünün bir işareti olarak yorumlanabilir. Kendine has gülüşü, sürekli argo kelimeler kullanışı, insanların şeref ve haysiyetlerini zedeleyici bir şekilde konuşması, sözel ve fiziksel şiddet uygulayışı ve ahlaken düşük bir profile sahip oluşuyla toplumun 'sevgisini' kazanan Recep İvedik, özellikle çocuklara rol model olmakta ve toplumsal ahlak ilkelerine zarar vermektedir. Ayrıca filmde nezaket ilkelerine uymanın cinsel hazlarla bağdaştırıldığı görülmektedir. Recep İvedik'in aksine kibar bir dil kullanarak sorunları çözmek isteyen Akif, olimpiyat organizasyonu yetkilisine iltifat etmekte, durumlarını nezaket çerçevesinde izah etmekte ve bu sayede geç kalmalarına rağmen yetkilinin onayını alarak kafilenin müsabakaya katılmasını sağlamaktadır. Bir anlığına filmin *tatlı dil yılanı deliğinden çıkarır* ilkesine riayet etmenin olumlu sonuçlarına dair güzel bir mesaj verdiği düşünülse de hemen sonra Recep İvedik, Akif'e babacan bir tavırla çok önemli bir tavsiye verir gibi "Adam sana açık açık yanladı, bu seni kıyıda köşede kıstırdı mı sana yanlar kayar valla dikkat et!" demektedir. Halbuki organizasyon yetkilisi sadece sorunların çözümünde kibar bir dil kullanmak gerektiğini kastederek Akif'i övmüştür. Recep İvedik'in bu tutumundan; toplumsal cinsiyet bağlamında ataerkil zihniyetin erkek bireylere daima sert, katı ve güçlü olma gerekliliğini dayatmasından, nazik olmanın iletişim ve etkileşimde güçsüzlükle bağdaştırılmasına kadar birçok sosyolojik mesaj çıkarılabilir. Bununla birlikte konumuz açısından asıl

önemli olan homoseksüel ilişkilerin fütursuzca dilsel açıdan kaygan ve mizahi bir zemine dayandırılmasıdır. Nitekim kitle iletişim araçlarında bu türden ilişkilerin sürekli mizah konusu yapılması gerçek yaşamda da aynı imaları yapan bireyler ortaya çıkarmakta, böylelikle toplum vicdanının kabul etmediği ve dinin haddi aşmak olarak nitelediği (A'râf Suresi, 81) bu eylem normalleştirilmektedir.

Aile Arasında filminde Adanalı aileye karşı trans oluşunu saklayan 'sempatik' bir birey bulunmakta, bu trans birey üzerinden espriler yapılarak transseksüellik sevimlileştirilmekte ve normalleştirilmektedir. Filmde namusun cinsel organda değil zihniyette olduğu öğretisine de yer verilmiştir. *Av Mevsimi* filminde de polis sorgusunda gey olduğunu belirten bir karakter bulunmaktadır.

Arif v 2016 filminde de toplumsal normlara ve dinî prensiplere uygun düşmeyen gayri ahlaki imalara ve görüntülere yer verilmektedir. Muhayyilede kolaylıkla imgelenen bu eylem ve imaların sürekli ve mizahi bir çerçevede tekrarlanışı onları normalleştirmeye ve neticede ahlaki yozlaşmaya sebebiyet vermektedir.

3.2.11. Günahta Yardımlaşma

Düğün Dernek filminde düğün yapılabilmesi için gerekli parayı temin edebilmek amacıyla İsmail ve arkadaşlarının Muallim Saffet'e kredi çektirmeleri ve ücreti karşılığında sahte para satın almaları *"Günah ve haksızlık yolunda yardımlaşmayın."* (Maide Suresi, 2) ayetine uygun düşmemektedir.

3.2.12. Alay Etme (Kaş-Göz)

İslam dini kaş ve göz hareketleriyle alay etmeyi yasaklamış ve bu durumu onur kırıcı bir eylem olarak belirlemiştir. Hümeze Suresinde yer alan ayetler (1-2), bu davranışı

sert bir dille eleştirmektedir. Ayetlerde yer alan ‘hümeze’ kelimesinin dille, ‘lümeze’ kelimesinin de fiille insanları incitmek olduğu belirtilmiştir. Bir başka tanımlamaya göre ‘hümeze’ insanları arkadan çekiştirmek iken ‘lümeze’ ise insanları kaş-göz hareketleriyle alaya alarak küçük düşürmektir (Sorularla İslamiyet, 2016). İnsanları bu şekilde rahatsız etme davranışı söz ve işaretle olabileceği gibi iğneleme ve tahrikle de gerçekleştirilebilir. Kur’an’ı Kerim bu tür eylemlerden sakındırarak insanların onur ve şereflerini muhafaza etmek ve bu gibi davranışların gönüllerde iz bırakmasını engellemek istemektedir (Kutup, 1995, ss. 470-471).



Eltilerin Savaşı, 2020, 00:17:05



Recep İvedik 5, 2017, 00:19:53

Görsel 13 İncelenen filmlerde yer alan kaş-göz işaretleri ile alay etme eylemleri.

Vizontele filminde Reis Bey’in kekemeliğini taklit ederek Mele Hüseyin’i alaya aldığı görülmektedir. *Recep İvedik 5* filminde yer alan Recep karakteri mimikleriyle insanları taklit etmekte, onları aşağılamakta ve onur ve haysiyetlerini zedeleyici davranışlarda bulunmaktadır. *Eltilerin Savaşı* filmindeki Sultan karakterinin ise kibirli, övüngen, kendini beğenmiş, hataları yüze vuran, insanları yüzüne karşı eleştiren, kusur arayan ve kaş-göz işaretleri ile karşıdaki kişiyi rencide eden bir tip olduğu görülmektedir.

3.2.13. İntihar

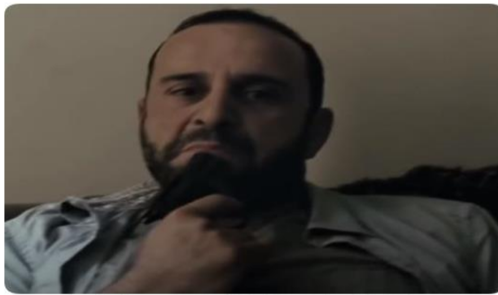
İslam düşüncesine göre insanın sahip olduğu temel haklar üzerinde sınırsız tasarruf yetkisi bulunmamaktadır. İslam düşüncesinde bu haklar Allah'ın belli şartlar dahilinde insanların kullanımına devrettiği birer emanet olarak görülür (Karaman vd., 2018, s. 182). Dünyevi sıkıntılara katlanmak, acıya, üzüntüye ve kedere tahammül göstererek sabırlı davranmak ve her hâlükârda Allah'a dayanıp güvenmek (tevekkül) inançlı kimselerin temel ilkeleri arasındadır. Kur'an'da başa gelen musibetlerin birer imtihan olduğu ve sabredilmesi gerektiği sıklıkla tekrar edilmekte (Bakara Suresi, 155, 177; Hac Suresi, 35), tövbe kapısının açık olduğu (Âl-i İmrân Suresi 89; Nisa Suresi, 17; Maide Suresi, 39; Araf Suresi, 153) ve Allah'ın rahmetinden ümit kesmemek gerektiği (Zümer Suresi, 53) bildirilmektedir. Dolayısıyla başa gelen musibetlere tahammül gösteremeyip intihar etmek dinen yasaklanmıştır (bkz. Mâide Suresi, 32; Nisâ Suresi, 29).

7. Koğuştaki Mucize filminde idam cezası kesinleşmiş ve haksız yere asılmak üzere olan Memo'yu kurtarmak amacıyla bir plan yapılır. Plana göre kızını haksız yere öldürdüğü için cezaevine giren ve yaşama 'tutunamayan' Yusuf, Memo yerine asılacak ve böylelikle masum bir canı ölümden kurtararak adaleti gerçekleştirecektir. Yusuf'un işlediği suçtan dolayı psikolojik olarak yoğun bir baskı altında, vicdanen yaralı ve yaşam sevinci kalmamış biri oluşu ve bu planı bizzat kendisinin tasarlaması onun intihara temayülünü ortaya koymaktadır. Her ne kadar İslam dininde haksız yere öldürme fiiline karşı 'kısas' hükmü verilmiş ise de (bkz. Bakara Suresi, 178-179) İslam hukukuna göre baba evladını öldürmesi durumunda kısas edilmemekte, diyet ödemektedir (Koçak vd., 2014, s. 467). Dolayısı ile Yusuf, Memo yerine idam sehpasına çıkarak aslında bir çeşit intihar eylemi gerçekleştirmektedir. Koğuşun 'Hoca'sı Hafız ise filmin bir sahnesinde (00:41:00) Nisâ Suresi'ndeki "Kendinizi öldürmeyiniz." ayetini okumasına rağmen idama giden Yusuf'a bir baba ile kızını (Memo-Ova) kavuşturduğu için günahı ne olursa olsun cennete gideceğini söylemektedir.

Kurtlar Vadisi Irak filminde Ebu Ali birkaç ABD askerini öldürebilmek için çarşı yerinde halkın arasında kendini patlatmakta, *Av Mevsimi* filminde ise Pamuk'un böbreğinin alınma operasyonunda görevli olan doktorun vicdan azabından dolayı yaşamına son verdiği görülmektedir. Son sahnede ise tüfek sesinden hareketle Battal'ın intihar ettiği anlaşılmaktadır.

3.2.14. Cinayet

Kur'an'da haksız yere bir cana kıymanın bütün insanlığı öldürmek gibi olduğu bildirilmiştir (bkz. Mâide Suresi, 32). İncelenen filmler arasında cinayet sahneleri de bulunmaktadır. *Kurtlar Vadisi Irak* filminde Ebu Ali'nin oğlu, havaya kurşun atıldığı gerekçesiyle Leyla'nın düğününü basan ABD askerlerinin teftiş yaptığı sırada bir askerin silahının namlu ucuna çubuk sokması sonucu silahın ateş almasıyla yaşamını yitirir. Bu olaydan ABD askerlerini sorumlu tutan Ebu Ali ise birkaç ABD askerini öldürebilmek için çarşı yerinde halkın arasında kendini patlatır ve birçok masumun ölmesine neden olur.


Av Mevsimi, 2010, 01:55:28


7. Koğuştaki Mucize, 2019, 01:42:58


Kurtlar Vadisi: Irak, 2006, 01:01:29

Görsel 14 İncelenen filmlerde yer alan intihar-cinayet sahneleri.

7. Koğuştaki Mucize filminde gaddar bir karakter olarak sunulan sıkıyönetim komutanı, Memo'nun küçük kızı öldürmediğini gören askeri, gururunun ve kibrinin baskısı altında haksızca öldürmektedir. *Av Mevsimi* filminde ise Pamuk'un abisi Vakkas, Pamuk'un sevgilisi Asit'i muhtelif saiklerin tazyiki altında öldürmektedir. Ayrıca böbrek hastası olan kızı için gerekli böbreği vermeye ikna edemediği Pamuk'un böbreğini zorla aldıran ve sonrasında yaşadığı şokla ölümüne sebebiyet veren Battal'ın da masum bir canı haksızca hayattan kopardığı görülmektedir.

3.2.15. Batıl İnanç

Eyyvah Eyvah 2 filminde tavsiyeleri, nasihatleri ve davranışları ile diğer insanlara örnek olan bir karakterin (Hatice Nine), Firuzan'ın kahve falına bakması dikkat çekicidir. Bu sahnede faldan 'kısmet' çıkarılmakta ve yapılan esprilerle falcılık masumlaştırılmaktadır. Ancak falcılık ve gelecekten haber verme, gaybın bilgisinin yalnızca Allah'a ait olduğunu bildiren ayetlerden (En'am Suresi, 59; Hud Suresi, 123; Ra'd Suresi, 9; Neml Suresi, 65) hareketle İslam dininde caiz kabul edilmemektedir. *Yol Arkadaşım 2* filminde ise Şeref, Onur ve Çilek'in batıl inanç olduğunu bilmelerine rağmen dilek ağacına çaput bağlayıp dilek diledikleri görülmektedir.



Eyyvah Eyvah 2, 2011, 00:15:25



Yol Arkadaşım 2, 2018, 00:52:56

Görsel 15 İncelenen filmlerde yer alan batıl inançlar.

Tablo 4

Filmlerde Dinî Emirleri İhlal Eden Davranışlar

	Mahremiyetin İhlali	İçki	Hırsızlık	Yalan	İsraf	Dedikodu	Kul Hakkı	İnancı Zedeleyen İfadeler	Kumar	Gayri Ahlaki Durumlar	Günahta Yardımlaşma	Alay Etme (Kaş-Göz)	İntihar	Cinayet	Batıl İnanç
Vizontele	✓	✓	✓	✓		✓						✓			
Babam ve Oğlum	✓	✓			✓	✓	✓	✓							
Kurtlar Vadisi Irak	✓							✓					✓	✓	
Evim Sensin	✓	✓		✓											
Düğün Dernek	✓	✓	✓	✓			✓		✓	✓	✓				
Mucize	✓	✓	✓	✓											
Dağ 2	✓	✓		✓											
Recep İvedik 5	✓	✓		✓	✓		✓			✓		✓			
Ayla	✓			✓											
Rafadan Tayfa Göbeklitepe			✓	✓											
7. Koğuştaki Mucize		✓		✓				✓					✓	✓	
Aile Arasında	✓	✓		✓		✓				✓					
Arif v 216	✓	✓	✓	✓						✓					
Eyyvah Eyvah 2	✓	✓		✓			✓								✓
Eltilerin Savaşı	✓			✓	✓							✓			
Bizim İçin Şampiyon	✓	✓							✓						
Nefes: Vatan Sağolsun				✓											
Hababam Sınıfı Askerde	✓			✓											
Yol Arkadaşım 2	✓	✓		✓			✓		✓						✓
Av Mevsimi	✓	✓								✓			✓	✓	

Tablo 4'te araştırmada incelenen filmlerdeki dinî emirleri ihlal edici davranışlar gösterilmiştir. Tablodan da görüleceği üzere filmlerde mahremiyet sınırlarının genellikle ihlal edildiği, cinsel içerikli öğelerin yaygın bir şekilde gösterildiği, içki içildiği ve yalan söylendiği ve dolayısıyla dinî prensiplerin genellikle dikkate alınmadığı anlaşılmaktadır.

3.3. FİLMLERDE YER ALAN DİNÎ EKSENDEKİ MESAJLAR

İncelenen filmlerdeki gündelik yaşantılarda İslam dininin emirlerine muhalif eylemlerin yanı sıra İslam dininin genel prensipleriyle örtüşen davranışlar da yer alabilmektedir.

Vizontele filmindeki Deli Emin radyo tamirciliği yapmaktadır. Radyosunu tamir ettiği Fikri'den uzun zamandır geciktirdiği ücretini vermesini ister. Bir müteahhit olan Fikri, küfürbaz, yalancı ve ihale alıp iş yapmayan bir tiptir. Parasını istemeye gelen Deli Emin'e emeğinin ücretini vermez ve onu hakaretlerle dükkanından kovar. Esasen sahne, Fikri karakterini çirkin ve zorba bir karakter olarak ele alarak hak yemenin yanlışlığını toplumsal bir mesaj niteliğinde vermektedir. Ücretini isteyen Deli Emin'e saldırmak isteyen Fikri'nin çevresindeki kişiler tarafından "Yahu Fikri dur! Ne istiyorsun zavallı yetimden?" denilerek engellenmesi bu duyguyu netleştirmektedir. Bu açıdan filmde yer alan bu sahnenin Hz. Peygamber'in "İşçiye, ücretini teri kurumadan önce veriniz." (Hatipoğlu, 2012, s. 581) hadisinin ruhuyla uyumlu olduğu söylenebilir.

Babam ve Oğlum filminin bir sahnesinde Sadık'ın annesi, oğlunun ve torununun gelmesi şerefine tavuk kesmekte ve tavuğu kesmeye başlamadan evvel besmele çekmektedir. Bu davranış, hayvanları kesmeden evvel besmele çekmek gerektiğine dair Kur'an'da yer alan emire (En'âm Suresi, 121) uygun bir davranıştır. Her ne kadar bakmakla yükümlü olsalar dahi Hüseyin Efendi ve eşinin yetim kalmış torunlarına kol kanat germeleri ve bu noktada yüksek hassasiyet göstermeleri İslam ahlakının ilkeleri

bağlamında önem teşkil etmektedir. Ayrıca Sadık'ın ağabeyi Salim ile arasında mevcut olan kuvvetli bağın, sevginin, anlayışın, hürmetin ve karşılıklı olarak birbirlerine söyledikleri güzel sözlerin seyircide olumlu bir intiba bıraktığı söylenebilir.

Kurtlar Vadisi Irak filmi, içerisinde birçok politik mesaj barındırdığı gibi dinî mesajlara da yoğun bir şekilde yer vermesi ile dikkat çekicidir. Filmin mesajları genel olarak toplumun kanaat önderi Şeyh Abdurrahman Kerkuki'nin dilinden verilmiş ve onun ağzından Müslümanların nasıl olması gerektiği anlatılmıştır. Eşinin düğünde ölmesi üzerine Amerikanlara büyük bir nefret duymaya başlayan Leyla, şeyhinin huzuruna çıkarak canlı bomba olmak için ondan izin istemektedir. "Benim böyle bir şeye izin verebileceğimi nasıl düşünürsün?" diyen Şeyh şöyle devam etmektedir; "İslam'ı anlayan böyle bir hırsa nasıl kapılır... Leyla kızım, canlı bomba olmak demek Allah'a bir değil de iki isyan demektir. Birincisi Allah'tan umudu keserek kendi canına kıyman; ikincisi düşmanınla birlikte masum insanların canına kıymayı göze alman... Leyla, canlı bomba olduğun zaman kaç masumun öleceğini bilebilir misin? Bilemezsin. Bunu bilemediğin için de gerçekte şu veya bu masumu değil bütün insanları öldürmüş gibi olursun. Müslümanlardan intihar komandosu devşirenler Hassan Sabah fitnesini hortlatanlardır… Bizim bu günkü acizliğimiz Allah'ın kitabı ve Resulünün yolundan sapmışlığımızdan, birlik olamayışımızdandır. Her intihar eylemi bu acizliği ve zafiyeti artırır. Yegâne kurtuluş ümidi Allah'ın ipine sarılmaktır…" Böylelikle film, Şeyh Abdurrahman Kerkuki'nin dilinden İslamofobiye, can hakkına ve Müslümanların kenetlenmesi gerektiğine dair Kur'an'da yer alan ayetlerle (bkz. Mâide Suresi, 32; Âl-i İmrân Suresi, 103) örtüşen önemli mesajlar vermektedir. Bir başka sahnede de aynı duruş ve tutumunu devam ettiren Şeyh, "Ne yapıyorsunuz siz? Kime özeniyorsunuz? Kime? Zalimlere çalışan kuklaları mı taklit edeceksiniz? Peygamberimizin yapmadığını siz kimden öğrendiniz?" diyerek kaçırılan ve infazı gerçekleştirilmek üzere olan Amerikalı gazeteciyi kurtarmaktadır. Son olarak Şeyh'in zikir sahnesinden hemen evvel yaptığı

konuşma dış ses olarak duyulmakta ve bu konuşmada Şeyh içe dönük bir eleştiri yaparak "Senin yolunda kenetlenmeyip benlik hevesiyle ayrı düştüğümüz ve bölündüğümüz için kendimize zulmettik. Biz bize zulmettiğimiz için, düşman da şimdi bize zulmediyor. Bizler gafil olduk, günahkâr olduk, mahkûm olduk, mağlup olduk…" demektedir. Bu ifadelerin devamında İslam dininin bir barış dini olduğu, Hz. Peygamber'in gerekmedikçe savaşmadığı ve savaştığında da İslam ahlakının ilkelerinden taviz vermediği vurgulanmaktadır. Dolayısıyla filmin Şeyh Abdurrahman Kerkuki'nin dilinden birçok dinî mesaj verdiği ve Müslüman kimliğini yeniden ürettiği söylenebilir.

Evim Sensin filminde Leyla'nın kalbini kırdığı babasının gönlünü almak ve rızasını kazanmak için özür dilediği ve bu noktada ısrarcı olduğu görülmektedir. Leyla'nın bu davranışı ebeveyn hakkına önem veren İslam dininin ahlaki prensipleriyle uyumludur. Yine bir sahnede Leyla, İskender'in ihtiyar ustası ile tanıştığı esnada hürmetkâr tavırlarıyla hem dinin hem de geleneğin bu noktadaki tavsiyelerine uygun hareket etmektedir. Başka bir sahnede Leyla, eşi İskender'e, her ne kadar çocukluğunda kendisini terk etmiş olsa da zor durumda olan annesine her şeye rağmen yardım etmesini tavsiye etmektedir. İskender ise annesini kurtararak onunla arasını düzeltmektedir. Bu sahnelerin seyirciye olumlu mesajlar verdiği açıktır.

Düğün Dernek filminde, başrollerden biri olan Çetin'in 'dine dönme' hikayesi flashback sahnelerle hızlı görüntüler eşliğinde anlatılmaktadır. Buna göre yine bir gün sabahlara kadar içen Çetin, sabaha karşı eve döner fakat evde kimseyi bulamaz. Komşulardan, babasının hacca gitmek üzere otogarda olduğunu öğrenir. Babasının yanına geldiğinde babası ona "Benim senin gibi oğlum yok." der. Bu sözün ağırlığı altında ezilen Çetin'in rüyasına geceleyin Molla dedesi girer. Rüyada, Molla dedesi Çetin'i, babasının rızasından uzaklaştığı ve gönlünden düştüğü için bir beze doladığı sabunla döver. Rüyasından uyandığında tüm vücudunun yara bere içinde kaldığını gören Çetin, aynaya baktığında da sakallarının uzadığını görür ve yaptıklarından dolayı tövbe

eder. Babanın rızasını ve sevgisini kazanmanın önemini vurgulayan bu sahne Kur'an'ın bu noktadaki emirleri (İsra Suresi, 23-24; Ankebût Suresi, 8; Lokmân Suresi, 14) ile uyumludur**.** Ancak bu 'dine dönüş' hadisesi toplumsal bir karşılığı bulunan 'efsaneleşmiş' dine dönüş hikayelerinden esinlenilerek ele alındığından mizah ve alay sınırlarını aşamamıştır. Ayrıca hadisenin ele alınış biçiminde söz konusu efsanelere bir gönderme ve eleştiri de sezilmektedir. Filmde *"Aranızdaki bekârları evlendirin."* (Nur Suresi, 32) ayetine uygun olarak İsmail'in oğlunu evlendirmeye çalışması ve *"İyilik ve takva hususunda yardımlaşın"* (Maide Suresi, 2) ayetine uygun olarak İsmail'in arkadaşlarının bu evliliğin gerçekleşmesi için çaba göstermeleri dinî açıdan olumlu kabul edilebilir. Filmde Ramazan Bayramı ile Kurban Bayramı'nı karıştıran Nazmi Amca'nın Tüpçü Fikret'e "Ne kesiyorsunuz bu bayram?" diye sorması üzerine Tüpçü Fikret "Ne keseceğiz, karı kız." diyerek onunla dalga geçmektedir. Devamında ise yaşlıya karşı saygısızlık içeren bu eylem düzeltilmekte ve İsmail, arabada iken kendisine ücret ödemesi yapmak isteyen Nazmi Amca'dan ücret almayarak "Sen gel şimdi bizde güzel bir kahvaltı yapalım, ben seni bırakırım sonra." demekte ve yaşlılara hürmetin bir örneği sergilenmektedir. Filmde abisiyle barışan İsmail'in ve çocuklara selamlaşmayı öğreten Çetin'in bu davranışlarının dinin emirleriyle örtüştüğü söylenebilir.

Mucize filminde Aziz'in babası Muhtar Davut, vilayet merkezine bir iş için gitmekte ve bu sırada başka bir köyün ahalisinden olan İsa'nın hayatını kurtarmaktadır. Can borcunu ödemek isteyen İsa, Muhtar Davut'a bekar oğlunun olup olmadığını sorar. Muhtar ise bekar tek bir oğlunun kaldığını onun ise sakat olduğunu söyler. Muhtar, oğlunun sakat olduğunu tekrar edip iyi düşünmesi gerektiğini söylese de "Kalbi sakat olmasın." diyen İsa, kızını onlara 'feda eder' ve görücüye gelmelerini ister. Sakatlığın bedende değil kalpte olacağını ve insanlara değer verilmesi gerektiğini vurgulayan İsa'nın öz kızına evliliğe dair rızasını sormayarak değer vermemesi birbiriyle çelişmektedir. Kızının değil rızasını almak sorma tenezzülünde bile bulunmayan İsa'nın, Hz.

Peygamber'in kızları evlendirirken izinlerinin alınması gerektiğine dair sözüne (Buhârî, Nikâh, 42 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 187) uygun hareket etmediği görülmektedir. Evlenme sahnesinde damadın engelli biri olduğunu gören gelinin 'razı' olmadığı, İsa'nın ise kızını zor bir durumda bıraktığından dolayı nedamet içerisinde olduğu görülmektedir. Film burada İsa'yı pişman göstererek kültürel adetlere ve geleneksel, ataerkil, otoriter baba figürüne bir eleştiri getirmekte ve dolayısı ile yapılan davranışın yanlışlığının vurgulanışı ile dinin bu noktadaki emirleri birbirleriyle kesişmektedir.

Dağ 2 filminde muharebe öncesi minareye çıkmak üzere olan keskin nişancı askerin "Küçükken hep müezzin olmak istemiştim." demesi ve filmde üst düzey prestijli askerler olarak sunulan ve seyirci tarafından özdeşim kurulabilecek olan kişilerin cenaze merasimi sahnesinde yer alan dualara ellerini açarak "Âmin" demeleri, din olgusunun olumlu bir biçimde sunumu bağlamında önem teşkil etmektedir. Diğer yandan gazeteci Ceyda bir sahnede Oğuz'a "Hiç, birini öldürdün mü? Nasıl bir his?" diye sormakta, Oğuz ise "Bir his değil, bir leke…" diyerek seyirciye öldürmenin ağırlığını hissettirmektedir. Bu sahnenin genel atmosferi, İslam'ın can dokunulmazlığına verdiği önemle ve haksız yere cana kıymama gerekliliği hakkındaki emri (Mâide Suresi, 32) ile örtüşmektedir.

Recep İvedik 5 filminde, olimpiyatlardaki uzun atlama yarışında Recep'in tüm ayartmalarına rağmen doğruyu söyleyen hakemin bu davranışı dinî emirlerle uyumludur. Ayrıca filmdeki cenaze merasiminde kesik kesik de olsa imam nasihatleri duyulmaktadır.

Ayla filminin başrolü olan Süleyman Astsubay çok merhametli bir karakter olarak sunulmuştur. Nitekim hayvanlara karşı bile hassas davranışlar sergilemekte; yazın köpekler susuz kalmasın diye su vermekte ve karıncaları öldürmeyip beslemektedir. Ayrıca savaşın ortasında bulduğu yetim kıza sahip çıkmakta ve onu bir baba merhametiyle büyütmektedir. Bu açıdan Süleyman Astsubayın, İslam'ın yetimlere sahip

çıkma emrine (Bakara Suresi, 220) ve bu bağlamdaki davranışsal çerçeveye (İnsan Suresi, 8) uygun hareket ettiği söylenebilir.


Ayla, 2017, 00:14:25


Vizontele, 2001, 00:14:52


Kurtlar Vadisi: Irak, 2006, 01:35:20

Görsel 16 İncelenen filmlerde yer alan dinî eksendeki mesajlar.

Çizgi filmlerde yer alan sevimli karakterler, doğal ortamlar ve fantastik olaylar, çocukları ekrana kilitleyen temel unsurlardır. Çizgi filmler çocukları sadece eğlendirmekle kalmaz aynı zamanda onların bireysel ve sosyal gelişimine, hayal dünyalarının zenginleşmesine ve kültürel değerleri benimsemelerine katkı sağlar (Yağlı, A., 2013). Doğal ortamların ve fantastik olayların yer aldığı *Rafadan Tayfa Göbeklitepe* animasyon filminde de değerler eğitimi bağlamında birçok mesaj verilmektedir. Bunlar arasında; dostluk, bağlılık, affetme, fedakârlık, çalışkanlık, acıma, israf etmeme, teşekkür etme, özür dileme ve yardımlaşma sayılabilir. Bu açıdan bu animasyon filminin yoğun bir şekilde İslam dininin tavsiye ettiği değerler eğitimi öğeleri barındırdığı ve bunları başarılı bir şekilde sunduğu söylenebilir. Filmin başlangıcında kötü bir karakter olarak gösterilen fakat işlediği bir suçtan dolayı fantastik alemde cezalandırılmak üzere iken Rafadan Tayfa ekibinin hatasını anladığı için onu koruması üzerine kırılma yaşayan

Kazım Amca, iyi ve yardımsever bir karaktere dönüşmekte ve fantastik alemden döndükten sonra suçunu çekmek için bile isteye teslim olmaktadır. Filmin bir sahnesinde Hayri, Akın ve Kâmil, Kazım Amca'yı gizlice takip etmekte ve Akın, Kazım Amca'nın elindeki kâğıdı alarak kaçsa da başarılı olamamaktadır. Bu kâğıtta Büyük Patron'un istediği önemli anahtarların listesi yer almaktadır. Akın'ın kâğıdı Kazım Amca'nın elinden almasının kötülüğü önlemek amacı taşımasından dolayı Hz. Peygamber'in kötülüğün el ya da dil ile önlenmesi hususundaki tavsiyesi (Müslim, Îmân, 78 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 278) ile örtüştüğü söylenebilir. Bununla birlikte kötülükle bu şekildeki bir mücadele, çocukları hedefleri gerçekleştirmede kural tanımazlığa sevk edebileceği de unutulmamalıdır. Ayrıca Büyük Patron'un son sahnede cezalandırılması, kötülüğün karşılıksız kalmayacağı ve mutlaka cezalandırılacağı mesajını vermektedir.

7. Koğuştaki Mucize filmindeki dinî mesajlara ekseriyetle Hafız'ın ifadelerinde rastlanılmaktadır. Hafız, "Allah baba bile burayı ıslah edemez!" diyen mahkûmu uyarmakta, kendisini öldürmek isteyen bir mahkûma dinî nasihatler vermekte, yaşam enerjisini ve umudunu kaybetmiş Yusuf'a ise güzel tavsiyelerde bulunmaktadır. Ayrıca Fatma Nine'nin din eğitimi açısından Ova'ya seviyesine uygun öğretilerde bulunduğu söylenebilir.

Aile Arasında filminde Haşmet, Solmaz ve Zeynep'in rahat giyinmesinden rahatsız olmakta ve bu durumu Fikret'e bildirmektedir. Burada Haşmet "Batının kötü değil iyi taraflarını almak gerek…" minvalinde bir eleştiri getirmekte fakat Fikret'in 'acı' ile imtihanından dolayı mesajlar havada kalmaktadır. Buradaki eleştirinin daha çok kültürel olduğu açık olsa da giyim-kuşam hususunda belirli prensipleri bulunan dinin, kültürü de şekillendirmesinden hareketle söz konusu eleştirinin dinî bir yönünün olduğu söylenebilir.

Arif v 216 filminin son sahnesinde uçaktan yere çakılmak üzere iken Arif'in 'kötü adam' Besim Toker'i "Barıştık, tamam mı? Düşenin dostu olmak? Okay?" diyerek kurtarması ve ona kendine çekidüzen vererek iyi bir insan olmasını tavsiye etmesi dinin affedici olmak gerektiğine dair tavsiyeleri (Şûrâ Suresi, 40; Âl-i İmrân Suresi, 159; Nûr Suresi, 22) ile örtüşmektedir. Ayrıca Arif'in Robot 216'yı ikna eden Besim Toker'in verdiği 'sus payı'nı Pembe Şeker'e göz ameliyatı olması için vermesi de 'iyilik' adına önemli bir davranıştır. Her ne kadar Arif'in "Neden böyle bir şey yapıyorsun?" sorusuna Yeşilçam filmlerine göndermede bulunarak "Kerizlik diyelim." diye yanıt vermesi iyiliğin kerizlik olarak algılanabileceğini gündeme getirse de sahnenin genel atmosferi ve filmin sonunda Kemal Hoca'dan yapılan 'şakalar' için özür dilenmesi bu ihtimali geri plana atmaktadır. Çünkü Pembe Şeker ve Kemal Hoca, iyi insanların yalnızca filmlerde olup olmadığına dair bir 'iyilik deneyi' yapıldığını açıklamakta ve Arif'in bu davranışı ile iyi insanların yalnızca filmlerde olmadığının ispatlandığı belirtilmektedir. Bununla birlikte böyle bir deneyin bir filmde yapılıyor olmasının ve 'iyi insan'ın yine filmin sınırları içerisinde kalmasının, "iyi insanların gerçekten de yalnızca filmlerde olduğu" şeklindeki bir okumaya da yol açabileceği söylenebilir.

Eyyvah Eyvah 2 filminde torunları Hüseyin'in kızını kaçırdığını düşündüğünden dolayı hesap sormaya gelen Edremit'in fenalaşması üzerine Hatice Nine'nin "Durun, ayran getireyim hemen." demesinin; Hüseyin'in ise bir sahnede araba ile seyir halinde iken yolda kalmış bir çifti görerek "Dur bakalım ne ihtiyaçları varmış." demesinin ve başka bir sahnede ise babasını ihmal ettiğini düşünerek "İyisin değil mi baba? Darılmıyorsun bana inşallah, hiç halini hatırını soramadım bu sıralar…" diye sormasının dinin genel ahlaki prensipleri ve tavsiyeleriyle örtüştüğü söylenebilir.

Eltilerin Savaşı filminde iki eltinin sürekli birbirleriyle didişmelerine dayanamayan Hülya'nın onları eleştirmesi ve doğru davranmaları gerektiğine dair uyarmasının ve Fatih'in lüks tüketimin gerekliliğini tartışmaya açmasının dinin değer

yargılarıyla bağdaştığı söylenebilir. Ancak her iki noktadaki duruşun da dinî değil daha çok kültürel olduğu belirtilmelidir.

Bizim İçin Şampiyon filminde kanseri daha evvel yenmesine rağmen hastalığı tekrardan nükseden Begüm'ün tedavi olsa dahi kanserin tekrardan nüksetme ihtimalinin yüksek olduğunu doktorlardan öğrenmesine rağmen umudunu yitirmeyerek tedavi olmaya devam etmesinin bu noktadaki dinî prensip ve öğretilerle örtüştüğü söylenebilir (Tirmizî, Tıb, 2; Ebû Dâvûd, Tıb, 11 bkz. Özafşar vd., 2014, s. 370; ayrıca bkz. Enbiyâ Suresi, 83-84).

Nefes: Vatan Sağolsun filminde askerlerin kendi aralarındaki muhabbetleri esnasında yer yer dinî mesajlara rastlanmaktadır. Bunlar arasında sebepsiz yere kan akıtmama, şehadet mertebesinin önemi ve ahiret inancının mevcudiyeti sayılabilir.

Yol Arkadaşım 2 filminde küçüklüğünde annesi tarafından terk edilmiş olan Onur'a annesi ile arasını düzeltme tavsiyelerinde bulunan, Onur ve annesini aynı ortamda buluşturarak barışmalarını sağlayan Şeref'in bu davranışlarının 'iyilik' niteliği taşıdığı ve Onur'un küçük yaşlarda terkedilmiş, anne sevgisinden mahrum kalmış olmasına rağmen annesini affetmesinin insana anne-babasına iyi davranmasını tavsiye eden dinî emirlerle örtüştüğü söylenebilir (bkz. Ankebût Suresi, 8; Lokmân Suresi, 14; Ahkâf Suresi, 15).

Av Mevsimi filminde Ferman Komiser, Pamuk'un öldürüldüğünü ailesine bildirdiği sırada "Allah verdi, Allah aldı." diyerek onları teskin etmektedir. Bu noktadaki duruşun Kur'an ayetleri ile örtüştüğü söylenebilir (bkz. Ankebut Suresi, 57; Enbiya Suresi, 35; Bakara Suresi, 156).

Dinî eksende olduğu söylenebilecek herhangi bir mesaj tespit edilemeyen tek film ise Hababam Sınıfı Tatilde filmidir.

3.4. DİĞER TESPİTLER

Filmlerin birçoğunda küfür, argo ifade, alay ve şiddet sahneleri mevcuttur. Öte yandan *Babam ve Oğlum* filminde babaanne rolündeki Nuran'ın, genel kabullerin aksine baskın ve güçlü bir kadın olarak sunulması toplumsal cinsiyet bağlamında dikkat çekicidir. Aynı şekilde *Dağ 2* filminde Oğuz'un kitapçıda tanıştığı kız, güçlü bir vurguyla erkeklerin sevgili yerine kendilerine dadı aradıklarını söylemekte ve toplumsal cinsiyet bağlamında bir mesaj vermektedir. Hababam Sınıfı Tatilde filminin ise 'kadınların güçlü olduğu ve eğer imkân verilirse her işi başarabilecekleri' minvalinde bir alt metne sahip olduğu söylenebilir.

Kurlar Vadisi Irak filminde ABD'nin kapitalizm ile ilişkisinden Irak'taki bölgesel Kürt yönetimi ile bağlantısına, Amerikan askerlerinin kendi silah arkadaşlarını vuracak kadar vahşi ve kana susamış oluşundan ABD'nin çocuk katili bir devlet olduğuna kadar politik içerikli birçok mesaj bulunmaktadır.

Düğün Dernek filminde tavır ve hareketlerinden değer görmeyen silik bir karakter olduğunu çıkarsadığımız Muallim Saffet'in öğrencilerine bayramlık kıyafet aldıktan sonra dönüş yolunda arkadaşı İsmail ile karşılaşması; İsmail'in onunla dalga geçmesi, hakaretler etmesi, köye gidiyor olmasına rağmen onu ve öğrencilerini aracına almaması; iyiliğin değer görmeyen bir insan davranışı olduğunu düşündürmektedir.

Mucize filminde Mahir Öğretmen'in çabaları neticesinde Aziz'deki ilerlemeyi fark eden Muhtar Davut ve oğulları durum analizi yaparak öğretmenin şeyhlerin gösteremediği kerameti gösterdiği fikrine varmaktadır. Dolayısı ile dindar karakterler vasıtasıyla öğretmen üzerinden şeyhlere (din adamı) üstü kapalı bir eleştiri getirildiği söylenebilir. Köyde geleneksel kıyafetler içerisinde gördüğümüz Mızgin karakterinin eşi Aziz ile birlikte şehirden döndüğü son sahnede 'açılmış' olmasından hareketle şehirliliğin gereklilikleri bağlamında filmin sahip olduğu fikirsel zemin ve modernleşme olgusu

çerçevesinde tesettür imajına yüklediği anlam düşündürücüdür. Öte yandan babası tarafından rızası alınmaksızın evlendirilen Mızgin'e Aziz'in annesi "Ağlama kızım, bu senin yazın, bu senin kaderindir." demektedir. Bu ve benzeri cümlelerden yöre halkının 'teslimiyetçi' bir kader anlayışına sahip olduğu anlaşılmaktadır. Ayrıca filmin ataerkil zihniyeti genel olarak eleştirel bir tutumla ele aldığı söylenebilir.

Recep İvedik 5 filminde Recep, yemek yapmayı bilmediğini söyleyen kızlara "Türk kızı dediğin yemek yapacak, evlenince ne yapacaksın, kocana ne diyeceksin?" diyerek toplumsal cinsiyete dair bir mesaj vermektedir. Ayrıca filmde Rus, Çin ve Yunan sporcular karşıtlığı üzerinden milliyetçilik temalı mesajlara sık sık yer verilmektedir.

7. Koğuştaki Mucize filminde koğuşa yeni gelen mahkûmların suçunu koğuş reisine anlatan gardiyan, bir mahkûm hakkında 'kader mahkûmu' ifadesini kullanmaktadır. Kaderle alakalı toplumda yaygın olan yanlış inanç ve ifadelerden birini oluşturan bu kalıbın filmde kullanılması ve 'yeniden üretilmesi' dikkat çekicidir.

Ayla filminde Kore'de komutanlarının direktifleriyle şınav çeken Türk askerleri 'Allah' nidası ile eğilip kalkmaktadır. *Arif v 216* filminde ise farklılıklara saygı duyma, kenetlenme, birlik olma, zengin olunsa da vicdansız olmama vb. toplumsal mesajlar yer almaktadır.

3.5. GENEL DEĞERLENDİRMELER

3.5.1. Vizontele

Vizontele filminin genel atmosferinde doğallık, samimiyet ve yerellik bulunmaktadır. Kasaba hayatının yansıtıldığı bu filmde dinî unsurlar da söz konusu yerelliğin ve bu yerelliğe köklerinden bağlı cehaletin bir uzantısı olarak ele alınmıştır.

Filmde dinin ve toplum vicdanının kabul etmeyeceği bazı davranışlar mizahi bir bağlamla ele alınmış ve bu davranışlar ılımlı gösterilmiştir.

Dinî öğeler, dindar karakterler ve din adamı tiplemesi, filmin samimi dokusuna gölge düşürmüş ve düşünülmüş, cımbızlanmış ve 'seçilmiş' öğeler olarak filmde yer almıştır. Dinî referanslı ifadeler (bkz. EK 1) ise dinî maksatla ve bağlamla değil daha çok kültürel ve dilsel unsurlar olarak kullanılmıştır. Filmin genel yapısında din olgusunun hayatı düzenleyen bir unsur olarak değil mizah malzemesi sağlayacak bir kaynak olarak işlev gördüğü söylenebilir.

Tablo 5

Vizontele Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Ağaca çaput bağlayan çarşaflı kadınlar	-	00:58:00
Dedikodu	-	00:40:15 – 00:59:35 …
Deli Emin'in, Reis Bey'e babasının gerçek hikayesini anlatması	-	(01:26:00 – 01:26:17)
Eve izinsiz girme ve bir eşyaya zarar verme	1	(00:10:00 – 00:10:15)
Hırsızlık	3	00:18:52 – 01:03:40 – 01:21:56
İteklenen dindar kadın	-	00:47:57
Kaçak yayın izleme	3	00:06:10 – (00:18:50 – 00:21:00) – 01:16:05
Kadın bedenini teşhir etme	1	01:18:00
Mahremiyetin ihlali	2	00:23:15 – 00:36:55
Nazif'in evli bir kadınla yakalandığının açıklanması	-	00:06:45
Öpüşme	2	00:19:31 – 01:28:18
Rakı içme	4	00:18:07 – 00:40:13 – 00:48:50 – 01:38:55

Reis Bey'in kaş-göz hareketleriyle dalga geçmesi	-	00:59:35
Sinemacı Lütfü'nün imamı ikna etmeye çalışması	-	(00:51:00 – 00:51:30)
"Ya Hanım, niye götürüyorsun bunları Kur'an kursuna? Ne anlıyor bu zavallı yavrular?"	-	00:53:18
Yalan söyleme	2	00:45:17 – 01:23:00

3.5.2. Babam ve Oğlum

Bir dramı anlatan *Babam ve Oğlum* filminde, dedikodu, israf, içki içme gibi İslam dinine uygun olmayan sahneler bulunmaktadır. Filmde yer alan karakterlerin genel anlamda gündelik yaşamlarını düzenlemede dinî ilkeleri referans almadıkları görülmektedir. Filmde Kur'an yalnızca üzerine yemin edilen bir duvar süsü olarak yer almış ve filmin başrol oyuncularından birinin vefatında bile klasikleşmiş dinî ritüellere yer verilmemiştir. Bu sebeplerden dolayı filmde gündelik yaşam düzeyinde dinin referans alınmadığı ve yaşamsal pratiklere dinin herhangi bir şekilde kaynaklık teşkil edemediği söylenebilir.

Tablo 6

Babam ve Oğlum Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Besmele çekilmesi	1	00:24:56
Dedikodu	1	00:33:30
Evli bir kadına uygun düşmeyen eylem	1	01:27:05
Hak yeme hadisesi	1	(00:33:50 – 00:34:20)
İmanı tehlikeye atan ifade	1	01:36:47
İsraf	1	00:56:08

Mahremiyetin ihlali	1	00:02:41
Kur'an'a el basma	1	00:37:44
Rakı içme	2	00:34:36 – (01:03:25 – 01:05:20)

3.5.3. Kurtlar Vadisi Irak

Özü itibari ile dinî bir yapı içermeyen (daha çok politik) *Kurtlar Vadisi Irak* filminde alışılmadık bir şekilde dinî öğelerin ve Kur'an ayetleri ile paralel mesajların bulunması ve filmin genel atmosferinde dinî yaşantının izlerine rastlanması dikkat çekicidir. Aksi mümkün iken filmin anlatım dilini İslami referanslar (şeyh, tasavvuf, tarikat, zikir, dua, ezan, müezzin, cami) üzerine kurması bilinçli bir tercihtir. Filmdeki dinî mesajların genel anlamda İslam ahlakına uygun olması ve getirilen eleştirilerin İslam'ın kendisine değil Müslümanlara oluşu filmi diğer filmlerden ayırmaktadır. Hz. Peygamber'in öğretilerine, İslamofobinin nedenleri ve kaynaklarına, İslam ahlakına göre doğrunun ne olduğuna değinen film, dinî duruşu ile Müslümanlara önemli mesajlar vermektedir. Bu açıdan filmin genel anlamda dinî değerleri dikkate aldığı, dinî referansa sahip öğeleri olumlu bir perspektifle sunduğu ve samimi mesajlar vererek 'Müslüman' kimliğini yeniden üretmeye çalıştığı söylenebilir.

Tablo 7

Kurtlar Vadisi Irak Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Benim senin gibi bir çocuğum yok..."	-	00:39:47
Cinsel ima	1	00:14:40
İntihar bombacısı Ebu Ali	-	01:01:30
İşkence esnasında çıplaklık	2	(00:43:15 – 00:43:53) – (00:46:25 – 00:46:48)
Sam'ın ibadeti ve duası	-	(01:17:39 – 01:19:30)

Şeyhin, canlı bomba olmak isteyen Leyla'ya öğütler vermesi	-	(00:47:30 – 00:49:55)
Şeyhin infazı engellemesi		(01:34:40 – 01:37:10)
Zikir halkası	-	(01:23:20 – 01:25:40)

3.5.4. Evim Sensin

Romantik türde olan *Evim Sensin* filmi bu türdeki tüm zamanların en çok izlenen filmleri arasında yer almaktadır. Filmde içki içme eylemi 'aşkın kural tanımazlığı' ile bağdaştırılmış ve masum bir eylem olarak gösterilerek seyirci bu fikre ısındırılmıştır. Ayrıca Leyla ve İskender flört dönemlerinde dinin ve toplumun hoş görmediği şekilde birbirlerine yaklaşmıştır. Filmde herhangi bir dinî öğeye rastlanmamış, vefat eden Leyla'nın cenaze merasimi sahnelenmemiş ve din bu filmde sadece bir defa 'el açıp dua etme' eyleminde hayatiyet kazanmıştır. Dolayısıyla filmin dinî düzeyde herhangi bir söyleme sahip olmadığı ve filmde yer alan gündelik yaşamlarda dinin tezahür edemediği söylenebilir.

Tablo 8

Evim Sensin Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
İskender'in kabir başında dua etmesi	-	01:36:42
Leyla'nın güzel davranışları	-	(00:7:10 – 00:8:30) – 00:46:13 – (00:49:35 – 00:50:15)
Mahremiyetin ihlali	-	(00:36:38 – 00:37:20) – (01:37:30 – 01:38:10) – (01:33:40 – 01:34:00) …
Öpüşme	4	00:21:51 – 00:24:24 – 00:45:08 – (01:09:16 – 01:09:38)
Rakı içme	2	(00:21:25 – 00:21:40) –

		(00:53:10 – 00:54:10)
Yalan söyleme	2	00:30:21 – 01:23:35

3.5.5. Düğün Dernek

Düğün Dernek filmi tüm zamanların en çok izlenen 3. yerli filmidir ("En çok izlenen Türk yapımı 100 film", 2020). Film bir komedi filmi olduğu için senaryo gereği tüm unsurlar bir mizah malzemesi olarak kullanılmaktadır. Filmde dinî referanslı birçok öğe ve ifade yer almakta ve film bazen dinî değerlerle örtüşen mesajlar vermekte iken bazense dinin kırmızı çizgilerini bir mizah malzemesi olarak işlemektedir.

Dinî değerlerle örtüşen mesajlar verilirken de filme hâkim olan ciddiyetsizlikten uzaklaşılamamakta dolayısı ile bu mesajlar -zaten amaçlanmadığı gibi- yeteri kadar kuvvetli bir nitelik arz etmemektedir. Filmde bayram namazı sahnesi bulunsa da namazın kılındığı görülmemekte ve görüntüler namaz öncesinden direkt bağış sahnesine atlamaktadır. Dolayısı ile filmde kısmi olarak işlenen din ile uyumlu sahnelerin filme hâkim olan genel ciddiyetsizlik sebebiyle etkili olmadığı, yer yer dinî değerlerin alaya alındığı, içeriği bakımından filmin dinî değerlerle örtüşmeyen birçok yönünün bulunduğu ve dinî yaşantının izlerine filmde rastlanmadığı söylenebilir.

Tablo 9

Düğün Dernek Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Cinsel ima	3	00:28:40 – 00:29:18 – (00:32:40 – 00:32:57)
Cinsel ima (homoseksüel)	2	00:06:35 – (00:48:40 – 00:49:10)
Cinsel imalı eylem	1	(00:20:03 – 00:20:15)
Çetin'in ihtidası	-	(00:13:20 – 00:15:02)

Demir parmaklığın gerisinde kalmış çekim açısıyla Kur'an meclisine dahil olamayış	-	01:35:14
El hareketi	1	01:18:59
Evlilik öncesi ilişkiye ima	1	(00:27:25 – 00:27:50)
Hırsızlık	1	00:05:00
İmamın lakayt tavrı	-	00:04:10
İsmail'in Muallim Saffet ile dalga geçmesi	-	(00:01:35 – 00:02:00)
Kadınlar hamamı	1	(00:51:25 – 00:52:00)
Kul hakkı yeme	1	00:36:15
Muallim Saffet'e kredi çektirilmesi	-	(00:42:00 – 00:42:34)
Sayısal loto kuponu	1	00:26:15
Rakı içme	1	00:13:31
Yalan	3	00:44:45 – 00:53:30 – 01:26:15
Zararlı alışkanlıklara dair ima	1	00:06:55

3.5.6. Mucize

Mucize filmi engelli bir bireye gerekli ilgi ve sevgi gösterildiğinde onun topluma kazandırabileceğini gerçek bir öyküden esinlenerek aktarmaktadır. Film birçok konuya değinmekte, kültürel unsurları dinî unsurlarla harmanlayarak toplumsal uygulamalara genel bir eleştiri yapmaktadır.

Filmde yöre halkının geleneklerinin yanı sıra dindarlıkları da ele alınmakta; teslimiyetleri, dinî bağlılıkları ve yanlış tutum ve inançları gündeme taşınmaktadır. Bununla birlikte filmde dinine çok bağlı olarak gösterilen karakterlerin günün farklı vakitlerine dağılmış namaz gibi bir ibadeti dahi gerçekleştirdiklerine hiç rastlanmamakta ve kız isteme ritüelinin vazgeçilmez öğesi olan 'Kur'an'ı bilme' ve 'dindar olma' gereklilikleri 'söylem' düzeyinde kalmaktadır. Dinî referanslara dair olumlu ve olumsuz

mesajları barındırmakla birlikte genel olarak filmin dinî öğelerden yöresel bir doğallığı yansıtma niyetiyle yararlandığı görülmektedir.

Tablo 10

Mucize Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Ağlama kızım, bu senin yazın, bu senin kaderindir."	-	(01:37:00 – 01:37:15)
Edebe uygun olmayan eylemler, cinsel sözcükler ve imalar	4	(00:16:30 – 00:16:40) – 00:18:12 – (01:45:35 – 01:46:00) – (01:48:45 – 01:48:50)
Hırsızlık	1	00:00:57
İçki	1	00:02:28
"Kalbi sakat olmasın."	-	01:28:59
Mahir Öğretmen-Şeyh kıyaslaması	-	(01:01:28 – 01:01:40)
Mahir Öğretmen'in dua etmesi	-	(00:13:10 – 00:13:25)
Mahremiyetin ihlali	2	(00:41:35 – 00:43:40) – (01:42:53 – 01:43:20)
Şaşı kızın yanlış bilgi verdiği halde övülmesi	-	(01:22:15 – 01:22:30)
Yalan	1	00:36:35

3.5.7. Dağ 2

Dağ 2 filmi vatan, millet, bayrak, bağlılık, fedakârlık vb. temaların ağır bastığı, milli hissiyatı kuvvetlendiren ve Türk askerinin yüceliğini vurgulayan bir filmdir. Filmde evlilik öncesi ilişki normal karşılanmakta ve bir sahnede rakı içilmektedir. Filmde sadece cenaze sahnesinde görülen imam karakteri, gündelik yaşamdaki imam profili ile uyum göstermekte ve filmde imam saygınlığına gölge düşürecek herhangi bir ima bulunmamaktadır. Genel olarak değerlendirildiğinde filmsel anlatı içerisinde yer alan

karakterler, gündelik yaşamı düzenlemede İslami referansları baz almamakta ve filmde dinî yaşantının emarelerine hiç rastlanmamaktadır.

Tablo 11

Dağ 2 Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Bir his değil, bir leke…"	-	00:40:57
Evlilik öncesi ilişkinin meşru gösterilmesi	2	(00:41:42 – 00:45:20) – (01:35:00 – 01:37:30)
Kişisel mahremiyetin gösterimi	2	00:09:23 – 01:19:42
"Küçükken hep müezzin olmak istemiştim."		01:32:31
MAK Timi'nin ilk cinsel deneyimleri	-	(01:35:00 – 01:37:45)
Rakı içme	1	00:06:45
Yalan	1	(01:29:00 – 01:30:30)

3.5.8. Recep İvedik 5

Tüm zamanların en çok izlenen yerli filmi olan (Box Office Türkiye, 2017) *Recep İvedik 5* filmi, gündelik hayatı düzenlemede dinî referansları dikkate alan bir film değildir. Daha çok milli duygulara hitap edici bir yönü bulunan ve ahlaki ilkeleri hiçe sayan filmde şiddet, kabahat, haksızlık, hoyratlık, homoseksüellik vb. durumlar mizahi olarak sevimlileştirilmiştir.

Filmde dinî referansa sahip birçok ifade bulunmaktadır fakat bu ifadelerin bağlamı ve kullanım tarzları daha çok kültüreldir. Hatta Recep İvedik'in ağzından duyduğumuz selamlaşma ifadelerinin çoğunluğu samimi dilekler olarak değil alışkanlık haline gelmiş diyalog başlangıçları olarak değerlendirilebilir. Keza, Allah'ı şahit gösterme anlamına gelen 'vallahi' kelimesi sadece bir ağız alışkanlığı olarak kullanılmaktadır. Sonuç olarak din olgusunun bu filmde yer alan yaşantıları düzenlemede herhangi bir etkisinin

bulunmadığı ve dinî değer, eylem ve öğelerin izlerine filmsel gündelik yaşamda rastlanmadığı söylenebilir.

Tablo 12

Recep İvedik 5 Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Cenaze merasimi	-	(00:02:00 – 00:03:00)
El hareketi	5	01:06:20 – 01:40:03 – 01:46:14 – 01:46:17 – 01:47:00
Gayri ahlaki eylem ve imalar	13	00:05:35 – 00:09:36 – 00:38:17 – 00:55:27 – 01:03:50 – 01:11:58 – 01:12:12 – 01:13:01 – 01:26:40 – 01:36:51 – 01:37:23 – 01:38:50 – 01:46:00 …
İçki içme	1	(01:02:20 – 01:04:00)
İsraf	1	(00:17:20 – 00:17:30)
Kaş-göz hareketleriyle alay etme	3	00:19:50 – 00:39:55 – 00:40:13
Recep İvedik'in hakemi ikna etmeye çalışması	-	(00:59:16 – 01:00:04)
Teşhir	2	(01:02:10 – 01:04:50) – (01:15:00 – 01:15:45)
Yalan	1	00:26:38

3.5.9. Ayla

Tüm zamanların en çok izlenen 7. filmi olan ("En çok izlenen Türk yapımı 100 film", 2020) *Ayla* filmi, savaş esnasında annesi ve babasını kaybeden bir çocuğa sahip çıkan Süleyman Astsubayı konu edinmektedir. Savaş ortamında geçtiğinden dolayı filmde pek fazla dinî öğe yer almasa da filmin başrolü olan Süleyman Astsubayın genel olarak İslam ahlakına uygun bir karakteri olduğu söylenebilir. Seyircinin duygusal katılımının yüksek olduğu böylesi bir filmde Süleyman Astsubayın bu özelliğe sahip olması seyircinin özdeşim kurma ihtimali açısından olumludur.

Filmde dinî öğelerin belirgin olmamasının yanı sıra neredeyse dinî emirleri ihlal eden sahnenin de hiç bulunmayışı filmin yalnızca belirgin bir konuya odaklandığını göstermektedir. Ancak Süleyman Astsubayda görülen yüksek ahlaki düzey ve yaşlılığında dahi olsa namaz kıldığının sahnelenişi filmsel gündelik yaşamda dinî yaşantının belirişine dair güzel bir örnek olarak okunabilir. Bu açıdan *Ayla* filmi, -her ne kadar yorumlanarak ulaşılan bir bulgu olsa da- sinemasal gündelik yaşamda dinî yaşantının izlerine rastlanması hususunda diğer filmlerden ayrı bir noktada konumlandırılabilir. Bununla birlikte filmin biyografik bir niteliğe sahip oluşu ve filmin yönetmeninin hikâyenin gerçek kahramanı Süleyman Dilbirliği ile görüşerek senaryonun hazırlandığını bildirmesi de (Genç ve İshakoğlu, 2020) dikkate alınmalıdır.

Tablo 13

Ayla Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Öpüşme	1	00:10:42
Süleyman Astsubayın karıncaları beslemesi	-	00:14:05
Süleyman Astsubayın köpeklere su vermesi	-	00:04:39
Süleyman Astsubayın namaz kılması	-	01:54:20
Yalan	2	01:03:25 – 01:23:00

3.5.10. Rafadan Tayfa Göbeklitepe

Rafadan Tayfa Göbeklitepe animasyon filminde kötü bir karakterin söylediği yalandan başka olumsuz olarak nitelendirilebilecek herhangi bir mesaj bulunmamaktadır. Filmde değerler eğitimi bağlamında çocuklar için güzel örneklik teşkil eden birçok mesaj yer almakta ve filmin genel atmosferinde iyiliğe teşvik sezilmektedir. Bu açıdan filmin özellikle çocuklarda belirli davranış kalıpları oluşturmayı hedeflediği ve filmde yer alan

değerlerin İslam dininin ahlaki prensipleriyle uyumlu olduğu söylenebilir. Bununla birlikte filmde dinin ve dinî öğelerin bizzat ve belirgin bir şekilde referans alınmadığı belirtilmelidir.

Tablo 14

Rafadan Tayfa Göbeklitepe Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Akın'ın Kazım Amca'nın elindeki kâğıdı kapması	-	00:51:03
Kazım Amca'nın hırsızlık yapması	-	00:50:40 – 01:00:30
Rafadan Tayfa ekibinin Kazım Amca'yı pişman olduğu için koruması	-	01:00:55
Yalan söyleme	1	(00:03:45 – 00:03:50)

3.5.11. 7. Koğuştaki Mucize

Haksızca idam kararı verilen ve kendini savunamayacak derecede zihinsel engeli bulunan birinin kızına kavuşturulmasını anlatan *7. Koğuştaki Mucize* filmindeki gündelik yaşam pratiklerinde içki içme, yalan söyleme, cinayet işleme vb. dinî prensiplerle örtüşmeyen eylemler yer almaktadır. Ayrıca filmde kadere küfretme, Allah'a denk tutma ve Allah'ı 'baba' olarak niteleme gibi İslam'ın temelden reddettiği söylemler telaffuz edilmektedir. Bununla birlikte filmde dinî yaşantıya sahip, insanlara rehber olmaya çalışan ve yanlışlara müdahale eden Hafız isimli bir karakter de yer almaktadır. Ancak Hafız, içki sofrasına oturmakta, argo ifade kullanmakta ve bir sahnede ise alaya alınmaktadır. Sonuç itibarıyla filmde gündelik yaşam düzeyinde dinî yaşantının izlerine yalnızca Hafız isimli karakterde rastlanıldığı, ancak bu karakterin 'daraltılmış' din adamı

tiplemesinden esintiler taşıdığı ve filmde dinî prensiplerle örtüşmeyen eylem ve söylemlerin bulunduğu söylenebilir.

Tablo 15

7. Koğuştaki Mucize Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Cinayet	1	01:42:58
"Allah baba bile burayı ıslah edemez!"	-	00:24:45
Hafız'ın kendini öldürmek isteyen mahkûma dinî nasihatlerde bulunması	-	00:41:00
Hafız'ın namaz kılması	-	00:44:14
Hafız'ın rızası ile idam sehpasına giden Yusuf'un övmesi ve cennetle müjdelemesi	-	01:58:27
İçki	1	(00:58:08 – 01:01:15)
İnancı zedeleyen ifadeler	4	00:24:45 – 00:25:25 – 00:38:03 – 01:44:00
"Kader mahkûmu."	-	00:32:02
Yalan	1	01:43:05
Yusuf'un idam edilişi	1	02:01:50

3.5.12. Aile Arasında

Yüksek izlenme oranı ile dikkat çeken *Aile Arasında* filmindeki gündelik yaşantıların seküler örüntülerle inşa edildiği; dinin referans alınmadığı, dinî emirleri ihlal edici eylemlerin gerçekleştirildiği ve kullanılan dinî referanslı ifadelerin kültürel alışkanlıklardan müteşekkil olduğu söylenebilir. Alkol ile iç içe yaşantıların tekrar tekrar gösterimi ile filmde alkolün adeta teşvik edilmesi dikkat çekicidir. Filmde dindar bir karakter yer almamakta, dinî öğeler (cami-cenaze) ise kültürel birer unsur olarak ve birkaç saniyeliğine gösterime girmektedir. Sonuç itibarıyla filmde yer alan gündelik yaşamların

dinî bağlamlarla inşa edilmediği ve dinîn toplumsal yapıya kaynaklık teşkil edemediği söylenebilir.

Tablo 16

Aile Arasında Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Batının kötü değil iyi taraflarını almak gerek…"	-	01:16:50
Dedikodu	-	(00:56:00 – 00:56:20) …
Gayri meşru ilişkinin ilanı	1	(01:57:10 – 01:57:40)
İçki	-	(20:45 – 22:00) – (40:49–41:30) – 01:05:09 – 1:15:00 – 1:46:58 – 1:47:56 – 1:52:00 – (2:00:45 – 2:01:00) …
"Namus burada değildir… buradadır…"	-	01:21:25
Öpüşme	3	00:16:17 – 00:25:35 – 02:02:44
Yalan	-	(00:06:55 – 00:07:20) – 00:48:50 – 01:19:16 – 01:21:30 …

3.5.13. Arif v 216

Arif v 216 filmindeki gündelik yaşamlarda dinî prensiplere riayet edilmediği gözlemlenmektedir. Filmde herhangi bir dinî öğe yer almamakta ve gündelik yaşantıda dinî referanslara ve izlere rastlanılmamaktadır. Dinin ahlaki öğretileri ile uyum arz eden birkaç eyleme şahit olunsa da bu eylemlerin dinî saiklerle değil hümanizma sebebiyle gerçekleştirildiği gözlemlenmektedir. Filmde yer alan dinî referanslı ifadeler ise kültürel bir alışkanlıkla telaffuz edilmektedir. Sonuç olarak filmdeki gündelik yaşamların seküler bağlamlarla inşa edildiği, din olgusunun filmdeki gündelik yaşamlarda ve kamusal alanda belirgin olmadığı, dinin yaşam pratiklerine kaynaklık teşkil edemediği ve dinî yaşantının görünür olmadığı söylenebilir.

Tablo 17

Arif v 216 Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Düşenin dostu olmak? Okay?"	-	01:59:28
Gayri ahlaki durumlar	-	00:15:39 – 00:46:04 – 00:52:00 – (01:21:08 – 01:21:20) – (01:22:40 – 01:23:05) –1:31:48 …
Hırsızlık	2	00:18:57 – 00:55:55
İçki içme	5	(00:03:00 – 00:04:27) – 01:01:23 – 01:15:40 – 01:27:03 – 01:43:14
"Kerizlik diyelim."	-	00:55:00
Mahremiyetin ihlali	-	00:17:00 – (00:44:00 – 00:44:15) – 00:57:25 – (01:09:10 – 01:09:30) – (01:24:50 – 01:26:00) …
Öpüşme	1	01:31:49
Uzaylı Garavel'in rakı içmesi	-	00:03:18
Yalan	5	00:06:50 – 00:07:20 – 00:19:58 – (00:22:20 – 00:22:48) – 01:13:20

3.5.14. Eyyvah Eyvah 2

Eyyvah Eyvah 2 filmindeki gündelik yaşamlara bakıldığında içki içme, yalan söyleme, fal bakma ve kul hakkı gibi dinî prensiplerle örtüşmeyen eylemlerin yer aldığı, karakterlerin dinî yaşantı içerisinde olmadıkları ve dinin bireyler üzerinde söz hakkına sahip olamadığı gözlemlenmektedir. Filmde herhangi bir dinî öğe yer almamakta, kullanılan dinî referanslı ifadeler ise yalnızca bir ağız alışkanlığı olarak telaffuz edilmektedir. Dolayısıyla filmdeki gündelik yaşamların seküler bağlamlarla inşa edildiği, dinin kamusal alana kaynaklık teşkil edemediği; eylem, söylem ve gündelik pratiklerde dinin izlerine rastlanılamadığı söylenebilir.

Tablo 18

Eyyvah Eyvah 2 Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"İyisin değil mi baba? Darılmıyorsun bana inşallah, hiç halini hatırını soramadım bu sıralar…"	-	00:37:05
Fal bakma	1	(00:15:20 – 00:15:50)
Hüseyin'in camı kırması	-	00.20:55
İçki	5	8:28 – (21:15 – 23:10) – 25:20 – 30:20 – 46:30
Teşhir/cinsel ima	-	(00:19:30 – 00:19:50) – 00:27:10 – 00:42:23 – 00:50:40 …
Yalan	5	00:04:00 – 00:36:00 – 00:41:05 – (00:44:50 – 00:45:00) – 00:58:10

3.5.15. Eltilerin Savaşı

İki eltinin mücadelesini anlatan *Eltilerin Savaşı* filmindeki gündelik yaşamlarda kaş-göz işaretleri ile alaya alma, yalan söyleme, mahremiyeti ihlal etme ve israf gibi dinen hoş görülmeyen eylemler gerçekleştirilmektedir. Filmde, sahne geçişleri esnasındaki camii görüntülerinden başka herhangi bir dinî öğe bulunmamaktadır. Film karakterlerinin dinî bir yaşantıya sahip olmadıkları, bireysel gündelik yaşam pratiklerini seküler ilkeler, motivasyonlar ve yönelimler çerçevesinde düzenledikleri gözlemlenmektedir. Sonuç olarak bu filmdeki gündelik yaşamlar üzerinde dinin herhangi bir söz hakkının bulunmadığı ve toplumsal yapıda dinin ve dinî yaşantının belirgin olmadığı söylenebilir.

Tablo 19

Eltilerin Savaşı Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası

Fatih'in lüks tüketimin gerekliliğini tartışmaya açması	-	(01:35:15 – 01:37:20)
Hülya'nın iki eltiyi eleştirmesi	-	(01:41:45 – 01:42:20)
Kaş-göz işaretleri ile alaya alma	-	00:17:05 – 00:21:38 – 00:46:28 – 01:05:33 – 01:07:34 …
Lüks tüketim ve şatafat	-	(00:16:30 – 00:17:00) – (01:21:30 – 01:22:30) …
Mahremiyetin ihlali	-	(00:43:15 – 00:45:00) – (00:52:00 – 00:53:35) – (00:54:35 – 00:56:00) – 01:23:00 …
Yalan	-	(00:15:15 – 00:15:50) – (00:23:06 – 00:24:14) – 00:25:05 – 00:27:29 – 00:29:45 …

3.5.16. Bizim İçin Şampiyon

Bizim İçin Şampiyon filminde yer alan karakterlerin gündelik yaşam pratiklerini düzenlemede genel anlamda dinî referanslara başvurmadığı görülmektedir. Filmde dinî prensipleri ihlal eden davranışların sergilendiği, kadraja giren birkaç saniyelik camii görüntüsünden başka herhangi bir dinî ögenin yer almadığı ve kullanılan dinî referanslı ifadelerin ekseriyetinin kalıp ifadeler olduğu gözlemlenmektedir. Dolayısı ile filmdeki gündelik yaşamların seküler bağlamlarla inşa edildiği, dinî yaşantının belirgin olmadığı ve toplumsal yapıda dinin etkinliğinin ve etkililiğinin duyumsanmadığı söylenebilir.

Tablo 20

Bizim İçin Şampiyon Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
İçki	1	01:43:42
Kumar	5	00:01:35 – (00:02:00 – 00:03:45) – (00:56:15 – 00:56:30) – 00:58:40 – 01:00:10
Öpüşme	1	01:17:20

3.5.17. Nefes: Vatan Sağolsun

Nefes: Vatan Sağolsun filminde askeri yaşam şartları ve sıcak çatışmalar ele alınmakta ve çok özel bir zaman dilimi hikayeleştirilmektedir. Dramatik anlatımın ağır bastığı filmde dinî emirlerin ihlal edilmesinden ziyade din olgusunun gündemde olduğu söylenebilir. Er statüsündeki askerlerin şehit olurlarsa organ bağışı yapıp yapmayacaklarına dair doldurulması istenen belgeyi bu husustaki dinî hükümleri müzakere ederek ve dikkate alarak doldurmaları filmde dinin gündemde oluşunun bir belirimidir. Bir askerin namaz kılma, bir başka askerin ise Kur'an okuma sahneleri bu durumu daha net belirginleştirir niteliktedir. Dolayısı ile nispeten de olsa filmdeki gündelik yaşamlara dinin sirayet ettiği söylenebilir. Ancak filmde din olgusunun belirmesinin ensesinde ölümün 'nefes'ini hisseden askerlerin odağa alınmasından dolayı olduğu da iddia edilebilir. Bu açıdan düşünüldüğünde filmde dinin gündem olduğu sahnelerde (şehitlik, organ bağışı vb.) din olgusunun ölümle ve ahiretle irtibatlı bir biçimde sunulduğu ve dinî ritüellerin (namaz kılma ve Kur'an okuma) gerçekleştirilişinin yine 'muhtemel son' ile bağlantılı olduğu söylenebilir. Bununla birlikte bu hususların askerlerdeki mevcut dinî algı, anlayış, görüş, yorumlayış, bakış ve yönelimlerle ilgili olduğu ve yoğun bir gerçeklik hissiyatı veren filmde dine de yer verilmesinin netice itibarıyla olumlu olduğu belirtilmelidir.

Tablo 21

Nefes: Vatan Sağolsun Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Askerlerin organ bağışı mülahazaları	-	(00:30:05 – 00:31:30)
Kur'an okuyan asker	1	01:19:35
Namaz kılan asker	1	00:22:02
Yalan	1	00:54:50

3.5.18. Hababam Sınıfı Askerde

Hababam Sınıfı Askerde filmindeki gündelik yaşamlarda dinî yaşantının izlerine rastlanmadığı; filmdeki karakterlerin genel olarak ahlaken zayıf olduğu ve dinî prensiplere uygun hareket etme gibi bir kaygılarının bulunmadığı gözlemlenmektedir. Filmde din, yalnızca birkaç saniyeliğine, korkulu rüyadan uyanan Ercüment'in el açarak dudaklarını kıpırdattığı sahnede belirmiştir. Bu belirimde ise din, baş sıkışınca hatırlanan bir olgu olarak varlık kazanmıştır. Sonuç olarak filmdeki gündelik yaşamlarda ve kamusal alanda dinin etkili ve etkin olmadığı, kullanılan dinî referanslı ifadelerin ise kültürel bir nitelik arz ettiği söylenebilir.

Tablo 22

Hababam Sınıfı Askerde Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Ercüment'in dua etmesi	-	01:47:37
Mahremiyeti ihlal etme	5	00:12:27 – 00:21:15 – (00:57:25 – 00:57:45) – 01:06:10 – 01:28:55
Yalan	4	00:45:50 – 00:58:30 – 00:58:50 – 01:17:57

3.5.19. Yol Arkadaşım 2

Yol Arkadaşım 2 filminde yer alan gündelik yaşamlarda dinî emirleri ihlal eden davranışların yer aldığı ve dinî yaşantının izlerine rastlanmadığı söylenebilir. Filmde yer alan yaşam pratikleri arasında dinî referansların belirgin ve güçlü olmadığı; ilgi, ümit, beklenti ve yönelimlerin dinî bağlamlardan uzak bir şekilde ve seküler bağlamlarla kodlandığı ve kamusal alanda dinin görünür olmadığı gözlemlenmektedir. Filmde yer alan dinî referanslı ifadelerin ise kültürel bir alışkanlık olarak telaffuz edildiği, bazen ise

bu ifadelerin ‘yersizce’ kullanıldığı ve böylelikle mizahi bir atmosfer yaratıldığı söylenebilir.

Tablo 23

Yol Arkadaşım 2 Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
Dilek ağacına çaput bağlama	-	00:52:55
İçki	1	00:38:01
Mahremiyeti ihlal etme	-	(00:36:10 – 00:37:25) – 00:47:16 – 01:19:35 – 01:20:55 …
“Şerefe”	-	00:51:35
Şeref’in iddia oynadığını söylemesi		00:53:23
Şeref’in izinsiz olarak Selim’in aracını alması	-	00:42:10
Şeref’in Onur ile annesinin arasını bulmaya çalışması	-	00:06:10 – 00:19:15 – 01:44:45
Yalan	-	(00:25:00 – 00:25:30) – (00:41:50 – 00:42:00) – (00:56:50 – 00:57:25) – 01:03:24 …

3.5.20. Av Mevsimi

Av Mevsimi filminde yer alan gündelik yaşamların seküler bağlamlarda inşa edilmiş olduğu, bu yaşamlarda dinin referans alınmadığı, dinî emirleri ihlal eden davranışların yer aldığı ve dinî yaşantının belirgin olmadığı gözlemlenmektedir. Yalnızca öldürülmüş Pamuk hakkında söylenmiş “Allah verdi, Allah aldı.” cümlesinde varlık kazanan dinin, filmdeki gündelik yaşantılara kaynaklık teşkil edemediği söylenebilir. Filmde herhangi bir dinî öğe yer almamakta, dinî referanslı ifadeler ise kültürel bir alışkanlık olarak telaffuz edilmektedir.

Tablo 24

Av Mevsimi Filminde Analiz Edilen Sahneler

Sahne İçeriği	Adet	Gösterim Esnası
"Allah verdi, Allah aldı."	-	00:48:40
Cinayet	2	01:17:20 – (02:06:00 – 02:07:30)
İçki	-	00:11:15 – 00:22:55 – 00:51:51 – 01:27:13 – 01:28:02 …
İdris'in Battal'ın evine girmesi	-	01:38:40
Öpüşme	1	(00:57:07 – 00:57:40)

SONUÇ

Bir sanat formu ve eğlence biçimi olmasının yanı sıra siyasal, sosyal, kültürel ve enformatik bir yapıya da sahip olan sinema, 19. yüzyıldan itibaren kuvvetli teknik yönü sayesinde ürettiği değerlerle insanları ortak düşünce, kanaat ve algıda buluşturmayı başarabilmiştir. Başlangıçta yalnızca ‘halk’ın rağbet ettiği sıradan bir eğlence vasıtası olarak değerlendirilen sinema, sonraları iletişim, etkileşim, düşünce aktarımı ve endüstriyel boyutuyla geniş kitlelerin ve egemen güçlerin ilgisini çekebilmiştir.

Sinema bir sanat biçimi ve eğlence aracı olmasının yanı sıra ideolojik, kültürel, siyasal ve toplumsal mesajların üretildiği, yeniden oluşturulduğu ve aktarıldığı; gerçekliğin bireysel tutum ve yaklaşımlarla özgün bir şekilde ve özgürce kurgulandığı, mevcut ve kabullenilmiş değer yargılarını sarsarak yeni değerler sisteminin inşa edildiği, toplumsal yapıyla bütünleşmiş ahlaki normların göreceleştirilerek standardize edilmiş bir ahlak nizamının üretildiği ve eleştirel yaklaşım gösterme yetisi köreltilmiş ve pasifleştirilmiş insanların yönlendirildiği bir araçtır.

Biçimsel imkanlarla sınırsız anlamın oluşturulabildiği sinema filmleri, herhangi bir perspektiften, değerden ya da ideolojiden bağımsız değildir. Filmlerde, sinematografik etkenlerden faydalanılarak üretilen anlamlarla ahlak normu, yaşam felsefesi, tutum standardı ve genel kabuller içeren bir nizam inşa edilmekte ve keyifli vakit geçirme arzusunun harekete geçirdiği savunmasızlığın tesiri altındaki seyirciler filmsel tema içerisinde yer alan düzenleyici anlam örüntülerini eleştirel yaklaşımdan yoksun bir şekilde tüketmektedir.

Zengin anlatım olanaklarına sahip olan sinema bağlı bulunduğu toplumdan izler taşımakta, ondan etkilenmekte ve onu etkilemektedir. Kişisel tercihlerden ve toplumun değer yargılarından bağımsız olmayan sinemada kimi değerler önemsizleştirilebilir iken kimi değerler de yüceltilebilmektedir. Dolayısıyla toplumsal yapıyla bu köklü bağlantısı

sinemaya toplumsal bir hüviyet kazandırmaktadır. Toplumu yansıtan ve 'ışıtan' bir ayna niteliğine sahip olan sinemada tüketim alışkanlıkları belirli kalıplara indirgenerek düzenlenebilmekte, kültür aktarımı gerçekleştirilerek egemen düşünceler yaygınlaştırılabilmekte, ideolojik ve propaganda içerikli alt metinlerle insanlar kanalize edilebilmekte ve estetize edilmiş görüntülerle şiddet yeniden üretilebilmektedir.

Toplumla yakın bir ilişki içerisinde olan sinema özü itibarıyla toplumsal bir niteliğe sahip olan din olgusuyla da irtibatlı haldedir. Yalnızca içerisinde dinî referanslı öğeleri barındırmasından dolayı değil dine karşı duruşu, tutumu, tavrı, söylemi, mesafesi ve hatta dini muhtevasına almayışı ile de her film bir miktar dinî bir mahiyete sahiptir.

Din olgusu Türk sinemasında daima ideolojik yaklaşımlarla ele alınmış; Milli Sinema örneklerine kadar din, filmlerde ilerleme, çağdaşlık ve medeniyet önünde bir engel; dindar ise huysuz, çirkin, bağnaz, iki yüzlü ve menfaatçi olarak resmedilmiştir. Milli Sinema ile sinemaya hâkim olan mevcut algı ve anlayış değiştirilmek istenmiş ancak bu hareket tepkisel bir yaklaşım ve karşıt söylemin ötesine geçememiştir.

Genel bir yaklaşımla dinin sinemada çoğunlukla yaşlıların ilgilendiği bir olgu; dindarlığın ise çağa ayak uyduramayan bireylerin karakteristik özelliği olarak belirlendiği görülmektedir. Günümüzde gösterime giren filmlerde de söz konusu algının devam ettiği; nadir de olsa ibadet sahnelerinin yer aldığı filmlerde ibadet edenlerin genelde yaşlı kimseler olduğu (bkz. *Vizontele/2001; Ayla/2017*), genç bireylerin dinî ritüel ve merasimlere katılması söz konusu ise muhtemelen dinî öğelerin mizah malzemesi olarak kullanılacağı (bkz. *Düğün Dernek/2013; Recep İvedik 5/2017*) ve dolayısı ile sinemada yaşlı dindarlığının normal ve makbul; genç dindarlığının ise bağnazlık biçiminde ele alındığı söylenebilir.

Sinemasal gündelik yaşamlar içerisinde dinin ahlaki ilkeleri ile uyum gösteren davranışlar ve söylemler bulunmakla birlikte bunlar ekseriyetle dinî referans ve

bağlamlarla ele alınmamakta ve insancıllık (hümanizma) gerekliliği merkeze alınarak aktarılmaktadır. Filmlerde geçen dinî referanslı kelime ve cümlelerin ise genellikle kalıp ifadeler biçiminde ve bir ağız alışkanlığı olarak telaffuz edildiği ve dolayısıyla kültürel sınırları aşamadığı söylenebilir.

Türk sinemasında dinin, dinî öğelerin, dinî referansların ve dinî yaşantının incelendiği bu araştırmada 2000 yılı sonrası gösterime giren filmler odağa alınmıştır. Araştırmada, küreselleşmenin, hızlı haberleşmenin, modernleşmenin ve postmodernleşmenin iç içe geçtiği; dinden kopuşun, sınırlandırılmış dinin, dinî ayrışımın ve dinî çoğulculuğun belirginleşmeye başladığı ve dinin sosyal tezahürlerinin toplumsal yapı içerisinde görünürlüğünü kaybederek gündelik yaşam pratiklerine kaynaklık teşkil edemediği günümüz dünyasında gösterime giren filmlerde dinin toplumsal yapıdaki görünürlük seviyesi ve filmsel anlatı içerisinde yer alan gündelik yaşamlarda dinî yaşantının yansıtılma düzeyleri incelenmiştir.

Sanatın toplumun aynası olduğu ilkesinden hareketle sinemanın toplumun genel kabullerine, sosyal yaşam içerisindeki normallere, değişen yaşam tarzlarına ve bireylerin düşünsel zeminlerine ışık tuttuğu düşünüldüğünde filmlerde sıklıkla tekrar eden eylemlerin gündelik yaşam içerisinde de benimsenmiş, kabullenilmiş, sıradanlaşmış ve normalleşmiş eylemler haline geldiği iddia edilebilir. İmgenin yeniden üretim gücü ile de söz konusu 'normallerin' yinelendiği, desteklendiği ve kuvvetlendirildiği söylenebilir. Bu bağlamda filmlerde genellikle mahremiyet sınırlarına riayet edilmemesi, içki içilmesi ve yalan söylenmesinden hareketle söz konusu eylemlerin gündelik yaşam düzeyinde bireyler tarafından bizzat ve sıklıkla gerçekleştirildiği çıkarımında bulunulabilir.

İncelenen filmlerde yer alan dindar karakterlerin daha çok din adamlarından (imam) müteşekkil olduğu ve bu din adamlarının pasif, yönlendirilmeye açık ve yenilik karşıtı (*Vizontele/2001*), problemlere yerinde ve zamanında müdahale etse de kaş-göz

hareketleri ve şiveli konuşması ile (*Recep İvedik 5/2017*) ve vaazını bırakıp pencereden sarkarak cemaatle tartışması ile (*Düğün Dernek/2013*) mizahi nitelikler taşıdığı görülmektedir. Bununla birlikte filmler içerisinde duaya başlangıcı ve düzgün diksiyonu ile (*Dağ 2/2016*) ve İslam ahlakını özümsemiş, dinî prensiplerin bilincinde, eylemleri, söylemleri, tavsiyeleri ve duruşu ile (*Kurtlar Vadisi Irak/2006*) örneklik teşkil eden din adamları da bulunmaktadır.

Sonuç olarak son yıllarda gösterime giren ve en çok izlenen filmlerde dinin genel ilkelerine riayet etme kaygısı taşınmadığı, telaffuz edilen dinî referanslı ifadelerin kültürel alışkanlığın bir sonucu olduğu, filmlerde yer alan dindar karakterlerin daha çok mizahi nitelikler taşıdığı ve dinî değerlerin gündelik yaşam pratiklerine yansımadığı görülmektedir. Günümüz dünyasında sosyal yaşamdan izole edildiği görülen dinî yaşantının toplumun bir aynası olarak işlev gören sinemada nasıl tezahür ettiğini inceleyen bu araştırmanın, dinin toplumsal yaşamdaki misyonunu, işlevlerini ve tezahürlerini inceleyen din sosyolojisi alanında yapılacak diğer çalışmalara bir örneklik teşkil edeceği umulmaktadır. Bu bağlamda dinî referanslı ifadelerin özellikle komedi filmlerinde yoğun bir şekilde kullanılmasının altında yatan psiko-sosyolojik neden ve motivasyonun incelenmesi gerekmektedir. Keza, filmlerde ihlal edilen dinî prensiplerin izleyicilerin reel dünyalarına yansımada üstlendiği teşvik ve sevk edici fonksiyonun saha araştırması olarak çalışılmasının alana katkı sağlayacağı söylenebilir.

Diğer taraftan arzu eden yönetmenler ve senaristler için Kültür Bakanlığı veya Diyanet İşleri Başkanlığı bünyesinde filmin senaryosunun incelenip geri bildirim verilebileceği bir birimin kurulmasının faydalı olabileceği mülahaza edilmektedir. Kurumsal bir referans amblemi ile filmin onaydan geçtiğine ya da derecelendirildiğine dair film afişinde bilgilendirici bir figürün yer almasının da inançlı bireylere film hakkında önbilgi vermesi açısından fayda sağlayabileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Abadan-Unat, N. (1984). Kitle iletişim ve kültür. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi, 39*(01), 65-72.

Abisel, N. (1995). *Popüler sinema ve türler*. Alan Yayıncılık.

Abisel, N. (2005). *Türk sineması üzerine yazılar*. Phoenix Yayınevi.

Adıgüzel, Y. (1998). *Kültür endüstrisi ve kitle toplumunun paradoksları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Sakarya Üniversitesi.

Adorno, T. W. (2011). *Kültür endüstrisi kültür yönetimi* (Çev. Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen). İletişim Yayınları.

Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Aydınlanmanın diyalektiği* (Çev. Nihat Ülner, Elif Öztarhan Karadoğan). Kabalcı.

Ak, M. (2018). Türk halk dindarlığı ve evliya inancı: Sosyolojik bir yaklaşım. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (86), 95-110.

Akgül, M. (2008). Medya ve din: Radyo iletişimi ve Gözyaşı Fm örneği. *Türk-İslam Medeniyeti Akademik Araştırmalar Dergisi*, (6), 39-86.

Akgül, M. (2017). Dijitalleşme ve din. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi, 17*(2), 191-207.

Akmeşe, E., & Akmeşe, Z. (2020). Mizahla estetize edilen egemen ideolojinin tezahürü: Muhsin Bey. *Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi, 3*(3), 194-207.

Aksoy, A. (2010). *Türk sinemasında dindar insan tipolojisi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Aksu, A. B. (2004). *Medya, çocuk ve din eğitimi* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Uludağ Üniversitesi.

Aktaş, C. (2015). *Şark'ın şiiri İran sineması*. İz Yayıncılık.

Aktaş, Ö. (2016). Türkiye'de 1980'li yıllarda toplumsal cinsiyet rollerinin sinemaya yansımaları: Teyzem filmi örneği. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 5*(23), 775-792.

Akpınar, T. (1999). *Türkler'in din ve hukuk tarihi*. İletişim Yayınları.

Aktay, Y. (2007). Postmodern dünyada din: Bir anlatı mı, Tanrı'nın intikamı mı?. Y. Aktay, M. E. Köktaş (Der.). *Din sosyolojisi* içinde (ss. 331-344). Vadi Yayınları.

Albayrak, H. Ş. (2019). ABD'de Hıristiyan siyonizmi: Kökeni, inanç esasları ve günümüz Amerikan siyasetine etkisi. *darulfunun ilahiyat, 30*(1), 141-169.

Altay, S., & Uğur U. (2018). Sinemanın propaganda aracı olarak kullanılması: Ben Küba filmi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi, 4*(8), 13-32.

Althusser, L. (2002). *İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları* (Çev. Yusuf Alp, Mahmut Özışık). İletişim Yayınları.

Altıntaş, M. E. (2008). *Din eğitimi açısından sihir ve büyü içerikli filmlerin etkilerine ilişkin çocukların algıları* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Anadolu, B. (2020). *Yeni iletişim ortamlarında sinemanın gösterim olanakları ve değişen izleyici pratikleri* [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Arın, E. K. (2020). İdeoloji ve ideolojik eleştiri paradoksunda sinema. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Medya ve İletişim Araştırmaları Hakemli E-Dergisi*, (6), 70-90.

Arnheim, R. (2002). *Sanat olarak sinema* (Çev. Rabia Ünal). Öteki Yayınları.

Arslan, M. (2009). Dindarlık algısını şekillendirmede kitle iletişim araçları. *IV. Din Şurası Tebliğ ve Müzakereleri (12-16 Ekim 2009, Ankara)* içinde (ss. 362-374). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Arslan, M. (2016). Kitle iletişim araçları, medya ve din ilişkisi üzerine. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, 6*(1), 5-26.

Arslan, M. (2018). Gündelik hayatta din. N. Akyüz & İ. Çapcıoğlu (Eds.), *Din sosyolojisi* içinde (ss. 307-322). Grafiker Yayınları.

Arthur, C. J. (1993). Introduction. In C. J. Arthur (Ed.). *Religion and the media: An introductory reader* (pp. 1-24). University of Wales Press.

Aşçı, E. (2006). *Televizyondaki çizgi ve animasyon karakterlerin farklı yerleşim yerlerinde yaşayan çocukların tüketici davranışlarına etkisinin incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ankara Üniversitesi.

Ataman, Ö. E. (2002). *Sinemada toplumsal cinsiyet rolleri: 1980-1999 yılları arasında Türk sinemasında toplumsal cinsiyet rollerinin sunumu* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Atan, U. (1995). *Animasyonun kültür aktarımındaki yeri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Selçuk Üniversitesi.

Aydoğan, F., & Kırık, A. M. (2012). Alternatif medya olarak yeni medya. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (18), 58-69.

Ayvazoğlu, B. (1993). *Aşk estetiği*. Ötüken Yayınları.

Bahadır, A. (2005). Çocukluk dönemi din ve değer yapılanmasında TV yayınlarının olumsuz etkileri ve çözüm önerileri. *Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 20*(20), 29-64.

Başlar, G. (2013). Yeni medyanın gelişimi ve dijitalleşen kapitalizm. *Akademik Bilişim XV. Akademik Bilişim Konferansı Bildirileri*, 775-783.

Batur, S. (2007). *Siyasal İslam sineması örneğinde İran sineması* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.

Baudrillard, J. (2010). *Sanat komplosu* (Çev. Elçin Gen, Işık Ergüden). İletişim Yayınları.

Baudrillard, J. (2011). *Simülakrlar ve simülasyon* (Çev. Oğuz Adanır). Doğu Batı Yayınları.

Baudrillard, J. (2017). *Tüketim toplumu: Söylenceleri / yapıları*. Ayrıntı.

Bauman, Z. (2012). *Küreselleşme: Toplumsal sonuçları* (Çev. A. Yılmaz). Ayrıntı Yayınları.

Bazin, A. (1995). *Çağdaş sinemanın sorunları* (Çev. Nijat Özön). Bilgi Yayınevi.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (Çev. İbrahim Şener). Doruk Yayınları.

Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (Çev. Ahmet Cemal). Yapı Kredi Yayınları.

Bedir, Ş. F. (2013). Reformasyon'dan günümüze Evanjelik Hıristiyanlık. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(2), 73-98.

Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). Metis Yayınları.

Berger, P. L. (2012). *Melekler hakkında söylenti modern toplumda tabiatüstünün yeniden keşfi* (Çev. Ali Coşkun, Nebile Özmen). Rağbet Yayınları.

Berger, P. L., & Luckmann, T. (2008). *Gerçekliğin sosyal inşası: Bir bilgi sosyolojisi incelemesi* (Çev. Vefa Saygın Öğütle). Paradigma.

Bilgin, A. (2014). Din, dindar, dindarlık: Özeleştirel bir değerlendirme. *Anemon Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 2*(2), 75-84.

Bilgin, V. (2020). *Adım Müslüman: Protest dinî müziğin edebî ve sosyo-politik bağlamı*. Beyan Yayınları.

Bilici, M. V. (2007). Hollywood filmlerindeki apokaliptik temalar: Sinema, popüler kültür ve din. *Milel ve Nihal, 4*(2), 139-161.

Bilis, A. E. (2020). *Hollywood sinemasında din ve inanç temsilleri*. Kriter Yayınları.

Bingöl, O. (2014). Toplumsal cinsiyet olgusu ve Türkiye'de kadınlık. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Sosyal ve Ekonomik Araştırmalar Dergisi, 2014*(3), 108-114.

Bolat, N. (2018). Gerilim ve mizahın mükemmel uyumu: Alfred Hitchcock. *Middle Black Sea Journal of Communication Studies, 3*(2), 43-53.

Bryant, M. D. (1982). Cinema, religion, and popular culture. In J. R. May & M. Bird (Eds.). *Religion in Film* (pp. 101-114). University of Tennessee Press.

Buyan, B. (2007). Küreselleşme ve sinema. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 1*(1), 214-226.

Can, A. (2019). *Yeşilçam dönemindeki hazretli filmlerin din ve değerler eğitimi açısından değerlendirilmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Can, Y. & Gün, R. (2012). *Ana hatlarıyla Türk İslam sanatları ve estetiği*. Kayıhan Yayınları.

Candemir, Ö. (1986). *Türk sinemasında dini filmler* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Cerrah, L. (2019). Medya ve din. F. Rençber (Ed.), *İlahiyat alanında araştırma ve değerlendirmeler-2019 / haziran* içinde (ss. 49-62). Gece Akademi.

Comolli, J. L. (1974). Teknik ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*. (1), 9-30.

Comolli, J. L., & Narboni, J. (2010). Sinema, ideoloji, eleştiri. S. Büker, & Y. G. Topçu (Eds.), *Sinema: Tarih-kuram eleştiri* içinde (ss. 97-108). Kırmızı Kedi.

Coşkun, İ. (2015). Türk sinemasında dini içerikli yapıtların genel yapısı ve bu yapıyı varoluşçu çizgiye yükseltmenin gereği üzerine. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 785-799). DEM Yayınları.

Coşkun, S., & Saraçlı, S. (2015). Dini içerikli filmlere karşı tutum ve davranışların din eğitimi bağlamında istatistiksel tekniklerle incelenmesi: AKÜ İslami İlimler Fakültesi öğrencileri üzerine bir uygulama. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 109-129). DEM Yayınları.

Çapcıoğlu, İ. (2008). Küreselleşme, kültür ve din. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 49*(2), 153-183.

Çelenk, S. (Tarih Belirtilmemiş). Sinema-tiyatro ve televizyona ihtiyaç. *Görsel Sanatlar ve İslam* içinde (ss. 49-55), İlmi Neşriyat.

Çelik, C. (2012). İslam Şehri'nden şehir İslam'ına: Tarihsel tecrübeden sosyolojik pratiğe şehrin medeniyet kodları. *Milel ve Nihal, 9*(3), 137-156.

Çiçek, C. (2012*). İkna'nın yapısı: Süreç, araç ve yöntemleriyle*. Eğitim Yayınevi.

Çopur, D. A. (2017). Çocukların hayallerindeki okul. *Uluslararası Liderlik Eğitimi Dergisi, 1*(1), 1-8.

Çoruk, A. Ş. (2007). Oryantalizm üzerine notlar. *Sosyal Bilimler Dergisi, 9*(2), 193-204.

Çoştu, Y. (2009a). Toplumsallaşma kavramı üzerine sosyolojik bir değerlendirme. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 9*(2), 117-140.

Coştu, Y. (2009b). Dine normatif ve popüler yaklaşım: "Bir dini yönelim ölçeği denemesi". *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 8*(15), 119-139.

Çubukçu, İ. A. (1988). Kültürümüzde din. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 30*(1), 131-141.

Demir, T., & Aşan, N. (2014). Hollywood kamerasında İslam'ın ötekileştirilmesi. *Journal of Turkish Studies, 9*(5), 741-748.

Demirel, S. (2015). Hadislerin inşa ettiği kültür/medeniyet ve sinema. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 673-688). DEM Yayınları.

Diyanet İşleri Başkanlığı (2014). *Türkiye'de dini hayat araştırması*. DİB Yayınları.

Doğan, S. (2012). Sokağı büyülemek: Gündelik hayatın seküler temelleri üzerine bir soruşturma. *İnsan & Toplum Dergisi, 2*(4), 83-117.

Dorsay, A. (1989). *Sinemamızın umut yılları: 1970-80 arası Türk sinemasına bakışlar*. İnkılâp Kitabevi.

Dönmez, A. (2012). *Savaş temalı dijital oyunlarda egemen ideolojinin temsili* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Ege Üniversitesi.

Durkheim, E. (2005). *Dini hayatın ilkel biçimleri* (Çev. Fuat Aydın). Ataç Yayınları.

Eisenstein, S. (1975). *Bir sinemacının düşünceleri* (Çev. Azmi Arna). Yol Yayınları.

Erdoğan, N. (1992). *Sinema kitabı*. Ağaç Yayıncılık.

Erdoğan, İ., & Alemdar, K. (2005). *Öteki kuram: Kitle iletişim kuram ve araştırmalarının tarihsel ve eleştirel bir değerlendirmesi*. Erk Yayınları.

Erkanı, E. (2013). Sinemasal şiddet. *Sanat-Tasarım Dergisi, 1*(4), 15-21.

Erus, Z. Ç. & Gürkan H. (2012). Toplumsal cinsiyet ve sinemaya yansıması: Yeniden çekimler aracılığıyla Japon ve Amerikan sinemalarında kadının temsiline bir bakış. *Selçuk İletişim Dergisi. 7*(3), 206-217

Faure, E. (2006). *Sinema sanatı* (Der. Metin Gönen). Es Yayınları.

Feroze, M. (1995). Laiklikte aşırılık ve ılımlılık. *Türkiye'de İslam ve laiklik* (Derleme) içinde (ss. 23-40). İnsan Yayınları.

Gençdoğan, B. (2015). Sinemanın Tanrı algısı ve dini bilgilerin gelişimine etkisi. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 131-146). DEM Yayınları.

Gezmen, B., & Gürkan, H. (2016). V for vendetta filmi üzerinden ideolojik bir okuma. *Kurgu, 24*(2), 198-213.

Giddens, A. (1994). *Modernliğin sonuçları* (Çev. Ersin Kuşdil). Ayrıntı Yayınları.

Gottdiener, M. (2005) *Postmodern göstergeler: Maddi kültür ve postmodern yaşam biçimleri* (Çev. Erdal Cengiz, Hakan Gür, Arhan Nur). İmge Kitabevi.

Göker, N. (2018). Sinema seyirci ilişkisini etki çerçevesinde düşünmek: Bir izleyici araştırmasının sonuçları. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi,* (29), 270-292.

Göker, N., & Göker, G. (2014). Sinemada alternatif kadın temsilleri: Stepford kadınları. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 24*(2), 221-238.

Göle, N. (2012). *Seküler ve dinsel: Aşınan sınırlar* (Çev. Erkal Ünal). Metis Yayınları.

Güçhan, G. (1993). Sinema-toplum ilişkileri. *Kurgu, 12*(2), 49-69.

Gül, M. E., & Sepetci, T. (2018). Sinemada şiddetin estetize edilmesi: Zincirsiz ve Birkaç Dolar İçin filmlerinin metinlerarası karşılaştırması. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 3*(5), 21-42.

Güler, Ö. (2007). Tanrı algısı ölçeği (TA): geçerlik ve güvenirlik çalışması. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 48*(1), 123-133.

Gülerarslan, A. (2010). Uhreviye karşı seküler; din ve televizyon. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 24, 221-228.

Güllük, İ. (2015). Fıkhî açıdan peygamberlerin, Hz. Muhammed (s.a.v)'in, peygamber yakınlarının ve sahabilerin sinemada temsil edilmesi sorunu ve mevcut film örnekleri. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 647-659). DEM Yayınları.

Güllük, İ. (2016). *İslam ve Sinema: "Sinemanın fıkıh dili"*. Siyer Yayınları.

Gümüş, S. (2019). Bir medya aracı olarak sinemanın din eğitiminde kullanımı: Baudrillard'ın simülasyon teorisi bağlamında bir değerlendirme. *Değerler Eğitimi Dergisi, 17*(38), 7-40.

Günay, Ü. (1987). Modern sanayi toplumlarında din: II. *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (4), 29-58.

Günay, Ü. (1999). Dinin bireysel ve toplumsal boyutu. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 39*(2), 91-117.

Gündüz, Ş. (1998). *Din ve inanç sözlüğü*. Vadi Yayınları.

Güneş, A. (2018). Medyanın olumsuz din algısına etkisi. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 28*(1), 203-216.

Güngör, A. İ. (2002). Kilise'nin yeni misyon anlayışında İnkültürasyon'un yeri. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 43*(1), 171-185.

Güngörmez, B. (2002). Kitle iletişim araçları, siyaset ve propaganda. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi, 3*(3), 1-12.

Gürhan, N. (2017). Kültür ve şiddet. T*ürkiye Klinikleri Psychiatr Nurs-Special Topics, 3*(2): 93-97.

Haberli, M. (2019). Dijital çağda din ve dindarlığın dönüşümü. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi, 2*(2), 307-315.

Hall, S. (2014). Yerel ve küresel: Küreselleşme ve etniklik (Çev. Hakan Tuncel). *Mülkiye Dergisi*, *38*(2), 133-150.

Hazır, M. (2012). Postsekülerliğin gelişi: 21. yüzyılda sekülerliğin sosyolojisini yapmak. *Akademik İncelemeler Dergisi*, *7*(2), 141-154.

Hepdinçler, T. (2013). Devinim ve durağanlık: Sinemada fotoğrafik temsil. G. Yaşartürk (Der.), *ve sinema* içinde (ss.137-168). Doruk Yayımcılık.

Illich, I. (2000). *Tüketim köleliği* (Çev. Mesut Karaşahan). Pınar Yayınları.

Irmak, M. (2015). Bir Arap-İslâm edebiyatı figürünü Türk sinemasına uyarlama denemesi: “Ka’b b. Züheyr: Kaside-i Bürde şairi” filmi. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 689-710). DEM Yayınları.

Işık, M. (2018). Türk sinemasında “Hazretli Filmler” döneminde çekilen dini filmlerde ideoloji ve özne. *Electronic Turkish Studies, 13*(18), 801-819.

İnanlar, M. Z. (2015). Hıristiyan inkültürasyon aracı olarak sinema. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 227-248). DEM Yayınları.

İnce, M. & Yılmaz, M. (2020). Türk sinemasında din adamlarının sunumu: Kemal Sunal filmlerindeki dini karakterler üzerine bir inceleme. *Journal of Humanities and Tourism Research, 10*(3), 726-741.

İpşiroğlu, M. Ş. (2005). *İslâmda resim yasağı ve sonuçları*. Yapı Kredi Yayınları.

Jhally, S. (Dir.) (2006). *Reel bad Arabs: How Hollywood vilifies a people*. Media Education Foundation.

Kabil, İ. (2007). Sinemada manevi boyut. *Antrakt*, (11), 3-4.

Kalkan, M. (2015). Hollywood'da Yahudilik, soykırım ve Sinema'nın DNA'sındaki Yahudiler. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 249-264). DEM Yayınları.

Kaplan, E. (2012). *İdeolojik göstergeler ve anlam aktarımı bağlamında "Cennetin Krallığı" filminin çözümlenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Kültür Üniversitesi.

Karacoşkun, M. D. (2006). Televizyon yayınlarının çocuk ve gençler üzerindeki olumsuz etkileri. *Somuncubaba Dergisi*, (67), 50-52.

Karagöz, İ. (2002). Fert ve toplumu suç ve günaha teşvik etmek suç ve günahtır. *Diyanet Aylık Dergi*, (140), 48-55.

Karahan, F. B. (2015). Bir kelam konusu olarak kaderin sinema filmlerinde ele alınışı. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 801-818). DEM Yayınları.

Karakaya, H. (2008). *Türk sinemasında din adamı tiplemesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Fırat Üniversitesi.

Karakaya, H. (2015). Türk sinemasında modernleşme algısı, akımlar ve din adamı tiplemesi. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD), 4*(6), 6-15.

Karakaya, H. (2016). Kırsal hayatta modernite karşıtı olarak din adamı imajının Türk sinemasına yansımaları. *Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 2*(1), 57-75.

Karakaya, H. (2018). Türk sinemasında din adamı tiplemesi. *Munzur Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi (MÜSBİD), 6*(12), 48-69.

Karakaya, S. (2004). Küreselleşme, kültürel yayılmacılık ve ulusal sinemalar. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (12), 64-71.

Karakoç, E., & Mert, A. (2013). Sinemada siyasal iktidar, ideoloji ve medya üçgeni: Wag The Dog filminin incelenmesi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 279-297.

Karaman, H. (2007). *Günlük hayatımızda helaller ve haramlar*. İz Yayıncılık.

Karaman, H., Bardakoğlu, A., & Apaydın, H. Y. (2018). *İlmihal II: İslam ve toplum*. Diyanet İşleri Başkanlığı.

Karataş, M. (2014). Türk Sineması'nda din adamı temsili. *Düşünce Dünyasında Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi,* 33, 33-60.

Karatay, A. (2014). Cennetin Çocukları ve Bisiklet Hırsızları filmleri bağlamında sinema, ideoloji ve gerçeklik. *İdil Sanat ve Dil Dergisi, 3*(11), 99-114.

Karay, R. H. (1939). *Deli*. Semih Lütfi Kitabevi.

Karpat, K. (2010). *İslâm'ın siyasallaşması*. Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Karslı, B. (2015). Türk sineması "alan"ında Din'in kullanımına ilişkin (seküler) habitus tavırlar. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 451-461). DEM Yayınları.

Kaya, D. (2015). Yeşilçam dönemi Türk sinemasında İslami öğelerin sansürü. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F.

Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 473-488). DEM Yayınları.

Kaya, D. (2017). Yeşilçam döneminde film sansürü: Bir müzakere ve mücadele alanı olarak film sesi. *Kültür ve İletişim, 20*(39), 12-34.

Kaynar, H. (2009). Al gözüm seyreyle dünyayı: İstanbul ve sinema. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, (27), 191-200.

Kellner, D. & Ryan, M. (2010). *Politik kamera: Çağdaş Hollywood sinemasının ideolojisi ve politikası*. Ayrıntı Yayınları.

Keyifli, Ş. (2015). İlahiyat fakültesi öğrencilerinin sinema algısı üzerine bir alan araştırması. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 147-174). DEM Yayınları.

Kılıç, İ. Ö. (2018). Seyirci deneyiminde film tercihini etkileyen motivasyonlar ve filmlerin alımlanması: Recep İvedik örneği. *TRT Akademi, 3*(5), 322-321.

Kılıçbay, B. (2004). Televizyonun müziği: Bir eklemlenme öyküsü. C. Pekman, B. Kılıçbay (Der.), *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* içinde (ss. 53-69). Pan Yayınları.

Kınağ, M. (2018). *George Herbert Mead düşüncesinde sosyal benliğin oluşumu* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Kınay, Ö. (2014). Tüketim olgusunun sinemada kullanımı: Fight Club filminin incelenmesi. *The Turkish Online Journal of Design Art and Communication*, *4*(2), 92-104.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8*(15), 170-189.

Kırık, A. M. (2013). Sinemada renk öğesinin kullanımı: Renk ve anlatım ilişkisi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum, 2*(6), 71-83.

Kırış, Ş. (2018). Sünnet perspektifinden “seküler dindarlık” üzerine bazı düşünceler. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 7*(4), 2454-2473.

Kıvrak, A. (2019). *Ulusal yayın yapan Türk televizyonlarında televanjelizm* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Marmara Üniversitesi.

Kızıl, H. (2018). Özellikleri açısından sembol. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi, 10*(4), 1306-1327.

Kızılçelik, S. (2008). *Frankfurt okulu*. Anı Yayıncılık.

Koca, Ş. E. (2019). Sinemada anlam yaratma sürecinde rengin metaforik kullanımı. *Sanat ve Tasarım Dergisi,* (23), 223-239.

Koç, M. (2015). Değerler psikolojisi perspektifinden Türk sinemasında din görevlisi imajı: ‘Değer-yoksun dindarlık’ tipolojisi bağlamında semantik analizler. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 575-603). DEM Yayınları.

Koçak, M., Dalgın, N., & Şahin, O. (Eds.). (2014). *İslam hukuku*. Ensar Neşriyat.

Koluaçık, İ. (2017). Eleştirel teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi, 2*(3), 135-156.

Köse, A. (2005). *Üç Yusuf bir İslam*. Etkileşim Yayınları.

Kurtdaş, M. Ç. (2019). Postmodern şiddet ve sinema. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* (33), 552-589.

Kurtuluş, Y. (2009). *11 Eylül 2001 sonrası İslam’la ilgili medya değerlendirmeleri* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Marmara Üniversitesi.

Kutup, S. (1995). *Fi Zılâli’l-Kur’ân*. Hikmet Yayınları.

Künüçen, H. (2001). Türk sinemasında kadının sunumu üzerine. *Kurgu Dergisi,* (18), 51-64.

Künüçen, Ş. (2007). Sinema ve televizyonda teknolojinin önemi. *Selçuk İletişim, 5*(1), 225-234.

Lebel, J. P. (1974). Sinema ve ideoloji. *Çağdaş Sinema*. (1), 30-37.

Lüleci, Y. (2008). *Türk sineması ve din*. Es Yayınları.

Macit, M. (2015). Sinemanın İslamileştirilmesi mi, İslam'ın "kiç"leşmesi mi? popüler kültür fenomeni Hallyu; Kore dalgası örneğinde bir değerlendirme. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 309-326). DEM Yayınları.

Makal, O. (1993). Tarih içinde İzmir'de sinema yaşantısı. *DEÜ Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi, 1*(3), 201-208.

Maktav, H. (2004). Kuran'dan Kuram'a İslami sinema. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce*, (6), 989-1019.

Mardin, Ş. (1991). *Türk Modernleşmesi*. İletişim Yayınları.

Mardin, Ş. (2005). Modern Türk sosyal bilimleri üzerine bazı düşünceler. S. Bozdoğan, & R. Kasaba (Eds.), *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik* içinde (ss. 54-69). Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji sözlüğü* (Çev. Osman Akınhay, Derya Kömürcü). Bilim ve Sanat Yayınları.

Marx, K., & Engels, F. (2013). *Alman İdeolojisi* (Çev. Tonguç Ok, Olcay Geridönmez). Evrensel Basım Yayın.

McLuhan, M. (2014). *Gutenberg galaksisi: Tipografik insanın oluşumu* (Çev. Gül Çağalı Güven). Yapı Kredi Yayınları.

Medin, B., & Kaymak, A. (2021). İdeolojik bir aygıt olarak sinema: American Sniper filmi bağlamında başat ideolojinin imaja ve söyleme tezahürü. *Erciyes İletişim Dergisi, 8*(1), 153-175.

Mencütekin, M. (2010). Sinema dili, film retoriği ve imgelenen anlama ulaşma. *Öneri Dergisi, 9*(34), 259-266.

Menekşe, Ö. (2005). Türk sinemasında din ve din adamı imajı. *II. Uluslararası Dinî Yayınlar Kongresi*, 45-68.

Meriç, C. (2016). *Kültürden irfana*. İletişim Yayınları.

Michaud, Y. (1991). *Şiddet* (Çev. Cem Muhtaroğlu). İletişim Yayınları.

Monaco, J. (2002). *Bir Film Nasıl Okunur?* (Çev. Ertan Yılmaz). Oğlak Yayınları.

Mucchielli, A. (1991). *Zihniyetler* (Çev. Ahmet Kotil). İletişim Yayınları.

Odabaş, B. (2007). Sinema ve renk. *İstanbul Kültür Üniversitesi Dergisi, 5*(1), 37-49.

Okumuş, E. (2006). Gösterişçi dindarlık. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi, 6*(3), 17-35.

Onaran, O. (2004). Sinemada müzik kullanımı ve bir örnek: Uzak. C. Pekman, B. Kılıçbay (Der.), *Görüntünün müziği müziğin görüntüsü* içinde (ss. 11-22). Pan Yayınları.

Oruç, C., & Tecim, E., & Özyürek, H. (2011). Okul öncesi dönem çocuğunun kişilik gelişiminde rol modellik ve çizgi filmler. *Ekev Akademi Dergisi*, *15*(48), 281-297.

Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş fantazya: Popüler kültür açısından bilim-kurgu ve korku sineması*. Ayko Yayınları.

Oskay, Ü. (1989). Modern toplumlarda gündelik hayatın sistemle bütünleşmemiz ve birey olamayışımız açısından önemi. B. Brown, *Günlük hayatın eleştirisi* (Çev. Yavuz Alogan) içinde (ss. 7-13). Ayrıntı Yayınları.

Öncü, A. (2017). Çağdaş Türk sinemasında din adamı tasviri: ‘Kış Uykusu’ filmi örneği. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi, 21*(2), 947-976.

Önk, Ü. Y. (2009). Baudrillard perspektifinden bir kitle iletişim ve sanat aracı olarak simülasyon evreninde televizyon. *Selçuk İletişim, 5*(4), 201-218.

Özafşar, M. E., Ünal, İ. H., Ünal, Y., Erul, B., Martı, H., & Demir, M. (Eds.). (2014). *Hadislerle İslam: Serlevha hadisler*. DİB.

Özbek, M. (1991). *Popüler kültür ve Orhan Gencebay arabeski*. İletişim Yayınları.

Özbolat, A. (2012). Bir ulus yaratmak: Erken dönem cumhuriyet romanında din adamının temsili. *Electronic Turkish Studies, 7*(4), 2473-2483.

Özdemir, B. G. (2019). Film anlatılarındaki simülasyon mekanlarının Mieke Bal'ın açıkladığı mekân öğesi çerçevesinde Jean Baudrillard'ın simülasyon kuramı ile tartışması. *Aurum Journal of Social Sciences, 4*(1), 55-67.

Özden, Z. (2004). *Film eleştirisi: Film eleştirisinde temel yaklaşımlar ve tür filmi eleştirisi*. İmge Kitabevi.

Özek, A., İsmail, H., & Uçakan, M. (Tarih Belirtilmemiş). Sanata genel bakış ve İslam'da sanat. *Görsel Sanatlar ve İslam* içinde (ss. 17-20), İlmi Neşriyat.

Özgüç, A. (1990). *Başlangıcından günümüze Türk Sineması'nda ilkler*. Yılmaz Yayınları.

Özgüç, A. (1993). *100 filmde başlangıcından günümüze Türk sineması*. Bilgi Yayınevi.

Özön, N. (1964). *Sinema el kitabı*. Elif Yayınları.

Özön, N. (2008). *Sinema sanatına giriş*. Agora Kitaplığı.

Öztürk, S. (2014). *Türkiye'de kısa filmin eleştirel biçim ve içerik yapısı: 2005-2013 hisar kısa film festivali kurmaca filmleri* [Yayınlanmamış doktora tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Öztürk, S. (2017). Sinema ve ideoloji ilişkisi bağlamında Slumdog Millionaire filminin analizi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi, 5*(62), 216-232.

Özuyar, A. (2008). *Sinemanın Osmanlıca serüveni*. De Ki Basım Yayım.

Pamuk, S. (2002). *Kitle iletişim çözümleme yöntemleri ve bu yöntemlerden toplumbilimsel çözümleme yöntemi ile Zübük filminin incelenmesi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Anadolu Üniversitesi.

Parkan, M. (1983). *Brecht estetiği ve sinema*. Dost Kitabevi Yayınları.

Parsa, A. (2008). ‘Mutluluk paradoksu’ Greimas’ın eyleyensel örnekçesiyle. S. Parsa (Ed.), *Film çözümlemeleri* içinde (ss. 67-88). Multilingual Yayınevi.

Postman, N. (2010). *Televizyon öldüren eğlence: Gösteri çağında kamusal söylem* (Çev. Osman Akınhay). Ayrıntı Yayınları.

Poyraz, E., & Özalp, H. (2017). Kültür endüstrisi ve tüketim bağlamında “Örnek Aile” filminin bir analizi. *Intermedia International e-Journal, 3*(5), 371-386.

Ryan, M. (2015). Sinema politikaları: Söylem, psikanaliz, ideoloji (Çev. Hakan Erkılıç). *Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 6*(2), 77-90.

Ritzer, G., & Stepnisky, J. (2013). *Çağdaş sosyoloji kuramları ve klasik kökleri*. De Ki Basım Yayım.

Said, E. W. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı’nın şark anlayışları*. Metis Yayınları.

Sarı, Ö. (2015). Korku sinemasında İslam: Hasan Karacadağ filmleri örneği. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 489-500). DEM Yayınları.

Sarmış, M. (2020). *Filmlerle din sosyolojisi*. Eskiyeni Yayınları.

Sarup, M. (2004). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (Çev. Abdulbaki Güçlü). Bilim ve Sanat Yayınları.

Şasa, A. (2010). *Yeşilçam günlüğü*. Küre Yayınları.

Sevindi, K., & Kaplan, F. N. (2015). Yeşilçam Sineması’ndaki kötü dindar adam stereotipi ve Halit Refiğ’in Vurun Kahpeye (1973) filmi örneği. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 549-559), DEM Yayınları.

Sezgin, M., & Keşaplı, O. (2015). Türkiye’de politik düşüncenin sinematografik sunumu bağlamında dini filmler. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A.

Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 433-450). DEM Yayınları.

Sim, Ş. & Yılmaz, H. R. (2015). Politikadan poetikaya Türk sinemasında din. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 415-432). DEM Yayınları.

Sontag, S. (2004). *Başkalarının acısına bakmak* (Çev. Osman Akınhay). Agora Kitaplığı.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine* (Çev. Osman Akınhay). Agora Kitaplığı.

Sözen, M. (2008). Anlatıcı kavramı, sinematografide anlatıcı tipolojisi ve örnek çözümlemeler. *Selçuk İletişim, 5*(2), 167-182.

Sözen, M. (2013). Sinemada anlam yaratan bir öğe olarak ışık tasarımı ve örnek çözümlemeler. *Selçuk İletişim, 7*(4), 152-168.

Storey, J. (2000). *Popüler kültür çalışmaları: Kuramlar ve metotlar* (Çev. Koray Karaşahin). Babil Yayınları.

Subaşı, N. (1996). *Türk aydınının din anlayışı*. Yapı Kredi Yayınları.

Subaşı, N. (2001). Gündelik hayat ve dinsellik. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (2), 239-267.

Subaşı, N. (2004). *Gündelik hayat ve dinsellik*. İz Yayıncılık.

Subaşı, N. (2014). *Din sosyolojisi*. DEM Yayınları.

Şah, U. (2015). Jean Baudrillard ve simülasyon kuramı. *Onto-Online Psikoloji Dergisi*, (8), 12-17.

Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş zaman* (Çev. Füsun Ant). AFA Yayıncılık.

Taşpınar, İ. (2015). Katolik Kilisesi ve sinema. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 211-226). DEM Yayınları.

Taylan, H. H., & Arklan, Ü. (2008). Medya ve kültür: Kültürün medya aracılığıyla küreselleşmesi. *Sosyal Bilimler Dergisi, 10*(1), 85-97.

Taylor, C. (2014). *Seküler çağ* (Çev. Dost Körpe). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Tekin, B. (2009). *Kadın dindarlığına sosyolojik bir bakış (Hacılar örneği)* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi* (Cilt 1). Oğlak Yayıncılık.

Tınaz, N., & Lüleci Y. (2015). 2000'li yıllarda muhafazakâr-dindar kesimin sinemaya artan ilgisi. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 463-472). DEM Yayınları.

Timisi, N. (2011). Sinemaya feminist müdahale: Laura Mulvey'de psikanalitik seyirciden teknolojik seyirciye. M. İri (Der.), *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* içinde (ss. 161-186). Derin Yayınları.

Tolstoy, L. N. (1995). *Din nedir?* (Çev. Murat Çiftkaya). Furkan Basım Yayın.

Tomasulo, F. P. (1999). Raging bully: Postmodern violence and masculinity in Raging Bull. In C. Sharnett (Ed.). *Mythologies of violence in postmodern media* (pp. 175-197). Wayne State University Press.

Trend, D. (2008). *Medyada şiddet efsanesi* (Çev. Gül Bostancı). Yapı Kredi Yayınları.

Turan, İ. (2005). Televizyonun birey ve toplum üzerindeki olumlu ve olumsuz etkileri. *Diyanet İlmi Dergi, 41*(1), 119-144.

Turan, İ. (2007). Medyadaki din adamı imajı üzerine bazı düşünceler, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* (24-25), 293-304.

Turner, B. S. (2002). *Oryantalizm, postmodernizm ve globalizm* (Çev. İbrahim Kapaklıkaya). Anka Yayınları.

Toprak, B. (2015). Kertenkele'nin serencamı: Bir film üç algı. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci,

A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 521-547). DEM Yayınları.

Uludağ, S. (1997). Halka. *TDV İslâm ansiklopedisi* (Cilt 15). Türkiye Diyanet Vakfı.

Uzdu, H. (2016). Türk Sineması'nda din imgesi üzerine din sosyolojisi açısından bir bakış denemesi. *Kafkas Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 3*(5), 25-40.

Üçışık, S., & Ünlü, M. & Özey, R. (2002). Coğrafya eğitim ve öğretiminde fotoğrafların önemi. *Marmara Coğrafya Dergisi*, (5), 1-8.

Ünal, M. (2004). Türk medyasının halk inanışlarına bakışı. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, (16), 43-67.

Ünser, O. (2003). Din ve sinema. *Antrakt Dergisi*, (72), 20.

Vassaf, G. (1997). *Cehenneme övgü: Gündelik hayatta totalitarizm*. Ayrıntı Yayınları.

Veblen, T. (2005). *Aylak sınıfın teorisi*. Babil Yayınları.

Wilson, B. (2021). Sekülerleşme (Çev. Ali Bayer). M. A. Kirman & İ. Çapcıoğlu (Eds.), *Sekülerleşme: Klasik ve çağdaş yaklaşımlar* içinde (ss. 9-24). OTTO Yayınları.

Yağlı, A. (2013). Çocuğun eğitiminde ve sosyal gelişiminde çizgi filmlerin rolü: Caıllou ve Pepee örneği. *Electronic Turkish Studies, 8*(10), 707-719.

Yağlı, S. (2013). Gündelik hayatın bir alanı olarak moda aracılığıyla kültürün yeniden inşası. *İstanbul Arel Üniversitesi İletişim Çalışmaları Dergisi, 2*(4), 37-63.

Yalçın, M. (2016). Popüler kültür ürünü olarak Türk televizyon dizilerinde etnografik iletişim kodların kullanımı: Diriliş "Ertuğrul" dizisi örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 5*(7), 2332-2341.

Yalsızuçanlar, S. (2014). *Rüya sineması.* Palto Yayınevi.

Yapıcı, A. (1996). *Dini yaşayışta tövbeye din psikolojik bir yaklaşım* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi]. Erciyes Üniversitesi.

Yaylagül, L. (2006). *Kitle iletişim kuramları: Egemen ve eleştirel yaklaşımlar*. Dipnot Yayınları.

Yazıcı, Z., (2007), Holivud'da bir başınaydı: Mustafa Akad. *Hayal Perdesi*, (11), 10-12.

Yel, A. M. (2018). Medya ve sinemada temsil edilme biçimleriyle İslam karşıtlığı. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi, 1*(1), 5-16.

Yenen, İ. (2011). *Toplumsal tezahürleri bağlamında Türk sinemasında din dindarlık ve din adamı olgusu*, [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Yenen, İ. (2012). Türk sinemasında İslam(cılık) pratiği: Milli Sinema örneği. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi, 1*(3), 240-271.

Yenen, İ. (2018). Türk sinemasında din adamı tiplemelerine tarihsel bir yaklaşım denemesi. *TRT Akademi, 3*(5), 284-302.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

Yılmaz, E. (2008). Sinema ve İdeoloji İlişkileri Üzerine. B. Bakır, Y. Ünal, & S. Saliji (Der.), *Sinema ideoloji politika: Sinemasal yazılar I* içinde (ss. 63-85). Orient Yayıncılık.

Yılmaz, S. (2021). Halk inancıyla kitabi inanç arasında yeni bir dindarlık tipi: Öznel dindarlık. N. Akyüz, & İ. Çapcıoğlu (Eds.), *Halk inanışları ve uygulamaları* içinde (ss. 615-633). Nobel Yayınları.

Yorulmaz, B. (2013). Din eğitimine yardımcı bir araç olarak "tebliğ filmleri": "Horton Hears A Who" örneği. *Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi*, (44), 20-35.

Yorulmaz, B. (2016). *Sinema ve din eğitimi*. DEM Yayınları.

Yorulmaz, B., & Tanrıverdi, M. Z. (2015). Din ve değerler eğitimi açısından Keloğlan çizgi filminin değerlendirilmesi. B. Yorulmaz, W. L. Blizek, N. Tınaz, J. Lyden, M. A. Doğan, Z. Ş. Altın, Ö. F. Ocakoğlu, Y. Lüleci, A. Y. Okudan, & H. Yiğit (Eds.), *Sinema ve din* içinde (ss. 29-51). DEM Yayınları.

Yücel, A., & Çubuk, F. (2013). Nöropazarlama ve bilinçaltı reklamcılık yaklaşımlarının karşılaştırılması. N*iğde Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi, 6*(2), 172-183.

Zafer, C. (2019). Halk dindarlığı, medyanın halk dindarlığı ve din anlayışındaki etkileri. *International Journal of Social Inquiry, 12*(1), 345-363.

İNTERNET KAYNAKLARI

Akıncı, T. (2020, 22 Aralık). *Box Office Türkiye 2020 raporu*. Box Office Türkiye. https://boxofficeturkiye.com/haber/box-office-turkiye-2020-raporu-yilin-en-cok-izlenen-filmleri--3015 adresinden 29.03.2022 tarihinde erişildi.

Arslan, P. (2019, 23 Nisan). *Son 20 yıldır çocuklarımıza en çok hangi dizi karakterlerinin isimlerini veriyoruz?*. Onedio. https://onedio.com/haber/son-20-yildir-cocuklarimiza-en-cok-hangi-dizi-karakterlerinin-isimlerini-veriyoruz-870088 adresinden 12.02.2022 tarihinde erişildi.

Balcı K., & Demirkıran E. (2005). *Sinema dine sarılıyor*. Aksiyon Dergisi, (545). https://silo.tips/download/sinema-dine-sarlyor# adresinden 09.02.2022 tarihinde erişildi.

Bekir Develi (2021, 22 Ocak). *Bekir Develi ile peynir gemisi Eşref Ziya* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=SRg97IgZhPk adresinden 02.03.2022 tarihinde erişildi.

Box Office Türkiye (2017, 18 Ekim). *Türkiye'nin en çok izlenen 10 yerli filmi*. https://boxofficeturkiye.com/haber/turkiye-nin-en-cok-izlenen-10-yerli-filmi--937 adresinden 25.01.2022 tarihinde erişildi.

Box Office Türkiye (2020, 07 Ocak). *2019'un dünya genelinde en çok hasılat elde eden 20 filmi*. https://boxofficeturkiye.com/haber/2019-un-dunya-genelinde-en-cok-hasilat-elde-eden-20-filmi--2441 adresinden 15.12.2021 tarihinde erişildi.

Box Office Türkiye (2021, 20 Ocak). *Netflix, dünya genelinde 200 milyon aboneyi geçti*. https://boxofficeturkiye.com/haber/netflix-dunya-genelinde-200-milyon-aboneyi-gecti--3081 adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

Box Office Türkiye (2022, 03 Ocak). *Box Office Türkiye 2021 raporu: Yılın en çok izlenen filmleri*. https://boxofficeturkiye.com/haber/box-office-turkiye-2021-raporu-yilin-en-cok-izlenen-filmleri--3867 adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

Doğan, F. (2021, 06 Mart). *Netflix Türkiye güncel abone sayısı açıklandı*. Shift Delete. https://shiftdelete.net/netflix-turkiye-guncel-abone-sayisi-aciklandi adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

En çok izlenen Türk yapımı 100 film. (2020, 03 Aralık). İçinde *Vikipedia*. https://tr.wikipedia.org/wiki/En_çok_izlenen_Türk_yapımı_100_film adresinden 28.01.2022 tarihinde erişildi.

Erdoğan, S. E. (2021, 27 Ekim). *Türkiye'de en çok kullanıcıya sahip dijital içerik platformları paylaşıldı*. Teknosafari. https://teknosafari.net/turkiyede-en-cok-kullaniciya-sahip-dijital-icerik-platformlari-paylasildi/ adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

Genç, Ç. & İshakoğlu, I. (2020, 30 Ağustos). *Can Ulkay ile Ayla'nın yolculuğu*. Perspective. https://www.perspectivedergisi.com/single-post/2020/08/30/can-ulkay-ile-ayla-nın-yolculuğu adresinden 28.02.2022 tarihinde erişildi.

Güven, A. M. (2005, 30 Aralık). *İyi sinemacı 'inançsız' olmalıdır*. Yeni Şafak. https://www.yenisafak.com/arsiv/2005/aralik/30/aguven.html adresinden 22.02.2022 tarihinde erişildi.

Habertürk (2015, 10 Mart). *Teke Tek Özel - Cübbeli Ahmet Hoca/ 13 Aralık 2009* [Video].Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=m9AaqksyMPQ&t=4793s adresinden 19.02.2022 tarihinde erişildi.

Ildır, A. (2019, 5 Ekim). *Joker: Kahkahanın ucube peygamberi*. Altyazı. https://altyazi.net/yazilar/elestiriler/joker-kahkahanin-ucube-peygamberi/ adresinden 22.02.2022 tarihinde erişildi.

İçözü, T. (2020, 03 Aralık). *Türkiye'de 3 milyondan fazla üyesi olduğunu açıklayan Netflix Türkiye, İstanbul ofisi açacak*. Webrazzi. https://webrazzi.com/2020/12/03/turkiye-de-3-milyondan-fazla-uyesi-oldugunu-aciklayan-netflix-turkiye-istanbul-ofisi-acacak/ adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

İslam ve ihsan – ilamtv, (2022, 8 Şubat). Yalan söylemenin caiz olduğu yerler ile ilgili hadis[Video].Youtube.https://www.youtube.com/watch?v=B3q6s0nAWyE&t=108s adresinden 26.02.2022 tarihinde erişildi.

Kıraç, R. (Tarih Belirtilmemiş). *Doksanlı yıllarda sinemamıza genel bir bakış*, http://kameraarkasi.org/makaleler/makaleler/doksanliyillardasinema.html adresinden 26.08.2021 tarihinde erişildi.

Nouvart (2019, 24 Ocak). *Cidde'de ilk sinema salonu pazartesi açılacak*. https://www.nouvart.net/ciddede-ilk-sinema-salonu-pazartesi-acilacak/ adresinden 12.04.2022 tarihinde erişildi.

Özkök, E. (2003, 21 Ocak). *Laikliğin anavatanında bir manşet*. Hürriyet. https://www.hurriyet.com.tr/laikligin-anavataninda-bir-manset-123011 adresinden 22.02.2022 tarihinde erişildi.

Öztürk, M. (2019, 17 Mayıs). *Televangelizm ve televizüel ihtida gösterisi*. Karar. https://www.karar.com/yazarlar/mustafa-ozturk/televangelizm-ve-televizuel-ihtida-gosterisi-10186 adresinden 12.02.2022 tarihinde erişildi.

Replay (2018, 8 Temmuz). *Tüm ülkelerde Diriliş Ertuğrul izlerken kendini kaybedenler yeni* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=ILnBveNwqtc adresinden 12.02.2022 tarihinde erişildi.

Sorularla İslamiyet (2016, 09 Ağustos). *Hümeze suresindeki "hümeze" ve "lümeze" kavramları zenginlerle mi ilgilidir? gelen ayetlerde mal toplamaktan bahsediliyor?*. https://sorularlaislamiyet.com/humeze-suresindeki-humeze-ve-lumeze-kavramlari-zenginlerle-mi-ilgilidir-gelen-ayetlerde-mal adresinden 26.01.2022 tarihinde erişildi.

TÜİK (2021, 16 Haziran). *Sinema, tiyatro, opera, bale, orkestra, koro ve topluluk istatistikleri, 2020*. https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Sinema,-Tiyatro,-Opera,-Bale,-Orkestra,-Koro-ve-Topluluk-Istatistikleri-2020-37205 adresinden 01.02.2022 tarihinde erişildi.

Yavuz, D. (2020, 9 Aralık). *2020 Vizyon Raporu*. Antrakt. https://sadibey.com/dosyalar/Gerekli_Seyler/2020_Vizyon_Raporu.pdf adresinden 29.03.2022 tarihinde erişildi.

Yıldız, N. (2018, 05 Mayıs). *Çocukluk zamanında yapılan hırsızlığın günahı olur mu?*. Fetva Meclisi. https://fetvameclisi.com/fetva/514-cocukluk-zamaninda-yapilan-hirsizligin-gunahi-olur-mu adresinden 26.01.2022 tarihinde erişildi.

EKLER

EK 1. Filmlerde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Tablo 25

Vizontele Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah Allah	Hoşnutsuzluk/Sözgelimi/Şaşırma	7
Allah aşkına	Sözgelimi	3
Allah belanı vere senin!	Beddua	1
Allah kahretsin.	Başarısızlık	4
Allah razı olsun.	Teşekkür	2
Allah sana akıl fikir versin.	Serzeniş	1
Allah yardımcınız olsun.	Temenni	1
Allah'ın belası	Hakaret	2
Allah'ın cezaları	Hakaret	1
Allah'ın Danimarkalısı	Sözgelimi	1
Allah'ım sen sabır ver.	Açıklama/Öfke	2
Allah'ını seversen	Öfke/Yılgınlık/Yalvarma	3
Allah'ın izniyle/İnşallah	Temenni	6
Allah'ım yardım et bize.	Yakarış	1
Allah yolunu açık etsin.	Uğurlama	1
Bismillah	Bir işe başlamadan evvel	3
Cehennemin dibine gitti.	Sözgelimi	1
Din kardeşiyiz.	Yaşama biçimi	1
Dinimizce haram olan…	Dinî terim	1
Ettahiyyatü	(Kur'an Kursu)	2
Eyvallah	Teşekkür/Ortamdan ayrılış	5
Hakkını helal et / helal olsun.	Vedalaşma esnasında	1
Hamdolsun, iyiyiz çok şükür.	Sıhhat bildirimi	1
Hayırlı/sı olsun.	Temenni	8
Hayırlı işler.	Alay	1
Hayırdır	Merak	4
Kâfir mi olsun çocuklar?	Niteleme	1

Kur'an Kursu	Mekân	1
Kısmet olursa…	Temenni	1
Mübarek bir adamsın.	Niteleme	1
Müslüman olarak vazifemi yaptım.	Niteleme	1
Rahmetli	Yad Etme/Sözgelimi	4
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	1
Şer'en caiz değildir.	Fetva	1
Şeytan işi/şeytan icadı	Kötüleme/Karalama	4
Tövbe de.	Uyarı	4
Tövbe tövbe	Sözgelimi	1
Vallahi/billahi	Vurgu/Yemin/Şaşırma	19
Yüzünü gören cennete giriyor efendi!	Serzeniş	1
Zıkkımın kökü	Sinirlenme	2

Tablo 26

Babam ve Oğlum Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	1
Allah baba	Yaratıcı	1
Allah bozmasın.	Temenni	1
Allah Allah	Sinirlenme	2
Allah'ım	Sevinç	1
Allah cezasını vere.	Beddua	1
Allah'ın cezaları	Öfke	1
Allah'ın izniyle	Temenni	1
Allah kahretsin.	Beddua	2
Allah rahatlık versin.	Temenni	1
Allah rahmet eyleye.	Temenni	1
Allah'a şükür	Şükretme (Memnuniyet)	1
And olsun ki	Vurgu	3

Bismillahirrahmanirrahim	Bir işe başlamadan önce	1
Hayırlı yolculuklar.	Temenni	1
Hayırlı işler.	Temenni	2
Hayırlı sabahlar.	Selamlama	2
Maşallah	Övgü/Alay	4
Maazallah	Dinî terim	1
Rahmetli	Yad etme	3
Şeytan görsün yüzünü.	Beddua	2
Vallahi	Vurgu	5
Yemin verdim.	Vurgu	2

Tablo 27

Kurtlar Vadisi Irak Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	9
Allah	(Zikir esnasında)	42
Allah'tan korkun.	İkaz (işkence esnasında)	4
Allah'ım	Yakarış	4
Allah'ım	Sözgelimi	1
Allah'ım sana şükürler olsun.	Şükretme (Memnuniyet)	1
Allah-u Ekber	Ezan	4
Allah-u Ekber	Nida (işkence esnasında)	5
Allah-u Ekber	Nida (cihat)	1
Allah aşkına	Vurgu	3
Allah büyük	Tanımlama	1
Allah'ın ipine sarılmak	Dinî referanslı tavsiye (Âl-i İmrân Suresi, 103)	1
Allah için	Vurgu	1
Allah'ın kitabı	Kur'an	1
Aziz Petrus	Dinî terim	1
Cehennem	Mecaz (tehdit)	3
Cennet	Dinî terim	4

Din	Yaşama biçimi	1
Dua	Dinî terim	4
Essalâtü vesselâmü aleyke ya Rasulallah	Zikir esnasında	1
Essalâtü vesselâmü aleyke ya Habiballah	Zikir esnasında	1
Essalâtü vesselâmü aleyke ya seyyidel evveline vel ahirin	Zikir esnasında	1
Eşhedü Enla İlahe İllallah	Ezan esnasında	2
Eşhedü Enne Muhammeden Rasulallah	Ezan esnasında	2
Fitne	Dinî terim	1
Gâlib	Yaratıcı	1
Günahkâr	Dinî terim/Mecaz (suçlu)	2
Hâkim	Yaratıcı	1
Hakk	Yaratıcı	1
Hayyeales Salâh	Ezan esnasında	2
Himmet	Zikir esnasında	1
İhsan	Dinî terim	1
İnşallah	Temenni	2
İsa	Dinî terim	2
İsa Mesih	Dinî terim	1
İslam	Dinî terim	2
Kâbe	Mecaz	1
Kıyamet	Dinî terim	1
Kuran ve sünnet	Dinî terim	1
Kutsal kitap	Kur’an	1
Mahşer	Zikir esnasında	1
Maşallah	Övgü	2
Muhammed Mustafa	Dinî terim	1
Müslüman	Dinî terim	3
Namaz	Dinî terim	2
Nur	Dinî terim	1
Peygamber	Dinî terim/Zikir esnasında	4

Rahmet	Dinî terim	1
Rasul	Dinî terim	1
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	3
Şeyh	Dinî terim	7
Şeytan	Dinî terim	1
Tanrı	Yaratıcı	7
Tanrı'nın çocuğu	Dinî terim	3
Vallahi	Vurgu	1
Ya Rabbi	Nida	9
Yemin ederim.	Vurgu	1

Tablo 28

Evim Sensin Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah'ım ben ne yaptım.	Pişmanlık	1
Allah aşkına ya	Sözgelimi	2
Günah benden gitti.	Mecaz	1
Hay Allah ya	Aksilik	1
Kader	Dinî terim (Şarkı sözü)	2
Vallahi	Vurgu	2
Yemin ederim/Yemin ettim.	Dinî terim	3

Tablo 29

Düğün Dernek Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Abdest	Dinî terim	1
Adamı dinden imandan çıkartma	Öfke	3
Allah/ım	Nida	4
Allah Allah	Hoşnutsuzluk/Kızgınlık/Sözgelimi	17

Allah belanı versin senin.	Beddua	1
Allah bismillah	Korku	1
Allah daim etsin.	Temenni	1
Allah ıslah etsin.	Sözgelimi	1
Allah kabul etsin.	Temenni	3
Allah razı olsun.	Temenni	3
Allah, senin kafana benim kadar taş düşsün…	Sinirlenme	1
Allah sonumuzu hayretsin.	Temenni	1
Allah taksiratını affeylesin.	Temenni	1
Allah'ım	Bezginlik	2
Allah'ım, Allah'ım sen beni affet ya rabbim.	Suçluluk	2
Allah'ım sen bizi mi sınıyorsun ya rabbim.	Yakınma	1
Allah'ın aşkına	Sözgelimi	4
Allah'ını seversen/iz	Sözgelimi	4
Ayet	Dinî terim	1
Bayram	Dinî terim	14
Bayram namazı	Dinî terim	3
Bayramın mübarek olsun.	Tebrik	5
Bismillah	Sözgelimi/Bir işe başlamadan evvel	2
Bismillahirrahmanirrahim	Korku	1
Camii	Dinî terim	6
Camii İmamı	Dinî terim	1
Cemaat	Dinî terim	3
Cennetlik	Övgü	1
Çok/Şükür	Sıhhat bildirimi/Sözgelimi	3
Dua	Dinî terim	1
Eyvallah	Ortamdan ayrılış	
Fazilet	Dinî terim	1
Felak-Nas	Dinî terim	1
Hacc	Dinî terim	1
Hacılar/Hacı emmi	Sözgelimi	3

Hakkımı/sütümü helal etmem.	Sözgelimi	2
Hakkın rahmetine/kavuştu.	Açıklama	2
Hamdolsun	Kanaat	3
Hayır	İyilik	2
Hayırlı bayramlar.	Tebrik	2
Hayırdır	Anlamaya çalışma	3
Gün ola, hayrola…	Deyim	1
Günah	Dinî terim	4
Hoca (imam)	Dinî terim	2
Hocam (imam)	Dinî terim	2
İbrahim suresi	Dinî terim	1
İhlas-kevser	Dinî terim	1
İlahi	Yaratıcı	2
İmam	Dinî terim	2
İnşallah	Temenni	3
Kamet	Dinî terim	1
Kurban	Dinî terim	1
Kurban Bayramı	Dinî terim	1
Maşallah	Övgü/Mecaz	6
Molla	Dinî terim	3
Mübarek	Niteleme	3
Müslüman	Dinî terim	4
Namaz	Dinî terim	2
Papaz	Mecaz	2
Rahmetli/k	Yad etme	6
Secde	Dinî terim	1
Selamünaleyküm.	Selamlama	5
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	3
Sünnet	Dinî terim	1
Şeker Bayramı	Niteleme	1
Şems Suresi	Dinî terim	1
Şeytan	Dinî terim	1
Şeytan tüyü	Niteleme	1
Vaaz	Dinî terim	1

Vallahi	Vurgu	24
Vallahi billahi	Vurgu	3
Tekbir	Dinî terim	1
Teravih	Dinî terim	1
Tövbe/li	Dinî terim /Sözgelimi	4
Tövbe/Estağfurullah	Sözgelimi/Kızgınlık	7
Yaratan	Dinî terim	3
(Yasin suresi ayetleri)	Cenaze merasiminde	1
Yatsı	Dinî terim	4
Yemin ediyorum.	Dinî terim /Vurgu	3
Yeminle	Vurgu	2

Tablo 30

Mucize Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	1
Allah Allah	Sinirlenme/Şaşırma	2
Allah bağışlasın.	Temenni	1
Allah canımı alsın ki…	Vurgu	1
Allah hepinizin karşısına iyi insanlar çıkartsın.	Temenni	1
Allah kavuştursun.	Temenni	1
Allah kimsenin başına böyle bir şey vermesin.	Temenni	1
Allah … öyle yaratmış.	Kabullenme	2
Allah rahatlık versin.	Temenni	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	5
Allah size zeval vermesin.	Temenni	1
Allah tuttuğunu altın etsin.	Teşekkür	1
Allah … yardımcısı olsun.	Temenni	1
Allah'a emanet.	Vedalaşma	2
Allah'a ısmarladık.	Vedalaşma	1

Allah'a/sana şükürler olsun.	Şükretme (Memnuniyet)	2
Allah'a teslim olur.	Durum belirtme (Çaresizlik)	1
Allah'ım sen nelere kadirsin.	Hayranlık	1
Allah'ıma	Vurgu	1
Allah'ını seversen	Sözgelimi	2
Âmin	Duadan sonra	5
Ayet	Dinî terim	1
Ayet el-Kürsi	Dinî terim	1
(Ayet el-Kürsi ayetlerinin bir kısmı)	Gelin adayının sınanması esnasında	1
Bakara	Dinî terim	2
Bakara suresinin 255. ayeti	Dinî terim	1
Bismillahi	Sözgelimi	1
Bismillahirrahmanirrahim	Kur'an okumaya başlamadan evvel/Sözgelimi	2
Çok şükür	Şükretme (Memnuniyet)	1
Dinine düşkün	Niteleme	1
Dua	Dinî terim	2
Elemtera fiş kem gözlere şiş	Alaya alma	1
El-fatiha	Dualama	1
Estağfurullah	Sözgelimi/Tevazu	5
Euzubillahimineşşeytanirracim	Kur'an okumaya başlamadan evvel	2
Hayır	Dinî terim	1
Hayırdır	Anlamaya çalışma	1
Hayırdır hayırdır	Durum belirtme	1
Hayırlı akşamlar.	Temenni	1
Hayırlı/uğurlu olsun.	Temenni	5
Hakkınızı helal edin/helal olsun.	Teşekkür/Vedalaşma	2
Helal olsun.	Övgü	4
Her şey Allah'tandır.	Teslimiyet	1
İman	Mecaz	1
İmansız	Sözgelimi	5
Allah'ın izniyle/İnşallah	Temenni	5

Keramet	Dinî terim	1
Kur’an	Dinî terim	10
Kur’an’ıma kitabıma	Vurgu/Yemin	1
Kurban keseceğim.	Adak Adama	1
Maşallah	Övgü	23
Melek gibi	Övgü	1
Mübarek ceylan gibi	Övgü	1
Namaz kılıyor…	Niteleme	1
Namazında niyazında	Niteleme	1
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	2
Sen bana sabırlar ver ya rabbi.	Öfkelenme	1
Sen cennetliksin kızım.	Övgü	1
Sure	Dinî terim	4
Şükür iyiyiz/Şükür ya rabbim	Şükretme (Memnuniyet)	2
Şıh (Şeyh)	Dinî terim	4
Tallahi	Vurgu	1
Tövbe estağfurullah	Sinirlenme	1
Tövbe tövbe	Sinirlenme	2
Vallahi	Vurgu	16
Yemin ediyorum.	Dinî terim	2

Tablo 31

Dağ 2 Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah için	Sözgelimi	1
Allah yardımcınız olsun.	Temenni	1
Allah’tan…	Sözgelimi	1
Allah-u Ekber	Dinî nida	5
Âmin	Dinî terim	10
Camii	Mekân	5
Cehennem	Mecaz (Niteleme)	1
Din	Yaşam biçimi	1

Fatiha	Dualama	1
Günah	Kusur/Suç	2
Kader	Dinî terim	3
Küffar	Dinî terim	1
Melek	Koruyucu (mecazi sıfat)	1
Müezzin	Dinî terim	1
Putperest	Dinî terim	1
Rahmet	Koruma/Acıma	2
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	1
Şeytan tohumu	Kötüleme	1
Şükrediyoruz.	Güzel yaşama	1
Tövbe	Dua esnasında	2
Vallahi	Vurgu	3
Ya ilah el-alemin ve ya ekramel ekramin	Yaratıcı	1
Ya Rabbi	Yaratıcı	6

Tablo 32

Recep İvedik 5 Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	1
Allah	Korku (nida)	2
Allah Allah	Sinirlenme	11
Allah belanı/zı versin.	Beddua	5
Allah belasını vermiş.	Tespit	1
Allah cezanızı ver(me)sin.	Sözgelimi/Beddua	2
Allah kahretsin.	Bezginlik	3
Allah ne verdiyse	Sınır belirleme	1
Allah rahmet eylesin.	Başsağlığı	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	4
Allah yoluna gitti, kaybettik.	Durum bildirimi	1
Allah'ım…	Sevinç	2

Allah'ım sana geliyorum.	Sevinç/Sözgelimi	1
Allah'ım şu yarışı bize kazandır ya rabbim.	Dua	1
Allah'ım ya	Bezginlik	1
Allah'ım ya rabbim ya.	Sinirlenme	1
Allah'ın izniyle/İnşallah	Temenni	10
Allah'ın malı	Hakaret	1
Allah'ını seversen	Yalvarma	1
Bismillahirrahmanirrahim	Kurban kesme ritüelini anlatma esnasında/İşlerin yolunda gitmesi için	3
Cenab-ı Hakk	Yaratıcı	1
Dua et	Gözdağı verme	2
El-Fatiha	Dualama	2
Estağfurullah	Mütevazılık	1
Eşhedüenlailaheillallah	Korku	1
Euzübillahimineşşeytanirracim	Korku	1
Eyvallah	Teşekkür/Tasdik	4
Günah	Uyarı/ Dinî terim /Mecaz (suç)	4
Hak yoluna gitti.	Durum bildirimi	1
Hayırdır	Merak/Sorgulama	4
Hayırlı yolculuklar.	Temenni	1
Helal/olsun.	Takdir	6
Hele şükür	Rahatlama	2
Maşallah	Övgü	1
Maşallahı var	Mecaz	1
Selamünaleyküm.	Selamlama	9
Selamünaleyküm/Aleykümselam .	Selamlaşma	4
Sevap	Dinî terim	1
Rahmetli/oldu.	Haber verme/Yad etme	7
Vallahi	Vurgu	60
Vallahi billahi	Vurgu	3
Ya Allah/bismillah	Bir işe başlamadan evvel	3
Yeminle	Vurgu	1

Tövbe estağfurullah	Sinirlenme	1

Tablo 33

Ayla Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Abdest	Dinî terim	1
Allah!	Nida	4
Allahsız	Niteleme	1
Allah Allah	Nida (radyo haberi)	1
Allah aşkına	Vurgu	2
Allah canımı.. (alsın)	Sözgelimi	1
Allah kahretsin.	Öfke	1
Allah kimseyi öyle bir şeyle imtihan etmesin.	Temenni	1
Allah ne verdiyse…	Sınır belirleme	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	1
Allah utandırmasın.	Temenni	1
Allah’a emanet/ ısmarladık.	Vedalaşma	2
Allah’ım	Sevinç/Sığınma	2
Allah’ım sen aklımıza mukayyet ol.	Korkma	1
Allah’ım ya rabbim ya	Söylenme	1
Allah’ın izniyle/İnşallah	Temenni	5
Allah’tan umut kesilmez.	Teslimiyet	1
Âmin.	Dinî terim	1
Çok şükür.	Şükretme (Memnuniyet)	3
Çok şükür ya rabbim, hamdolsun.	Şükretme (Memnuniyet)	1
Din	Yaşama biçimi	1
Din görevlisi	Dinî terim (imam)	1
Estağfurullah	Saygı	1
Eyvallah	Teşekkür/Kabullenme	2

Hakkınızı helal edin.	Vedalaşma/Helallik alma	3
Hayırdır	Sorgulama/Merak/Anlamaya çalışma	3
Hayırsız	Yergi	1
Hayırlı günler.	Temenni	1
Helal olsun.	Takdir	4
Hey/maşallah	Övgü/Sevinç	4
Namaz	Dinî terim	2
Niyaz	Dinî terim	1
Sevap	Dinî terim	1
Vaaz	Dinî terim	1
Vallahi	Vurgu	8
Yaradan	Dinî terim	1
Yemin ederim.	Vurgu	3

Tablo 34

Rafadan Tayfa Göbeklitepe Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah Allah	Şaşırma	2
Allah	Sevinme	2
Bereket	Dinî terim	1
Bismillah	Bir işe başlamadan evvel	1
Çok şükür	Şükretme (Memnuniyet)	3
Hay Allah	Sözgelimi	1
Helal	Övgü	1
Maşallah	Övgü	1
Şükür iyisin.	Şükretme (Memnuniyet)	1
Vallahi	Vurgu	2
Valla mı?	Sevinç	1

Tablo 35

7. Koğuştaki Mucize Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Af dileyeceksin.	Dinî terim	1
Ağzınızı hayra açın.	İkaz	1
Allah	Yaratıcı/Mecaz	3
Allah Allah	Sinirlenme	2
Allah affedicidir.	Açıklama	1
Allah aşkına	Yalvarma/Sözgelimi	4
Allah baba	Yaratıcı	1
Allah belanı versin!	Beddua	1
Allah bilir.	Açıklama	2
Allah cezanı vermesin.	Sözgelimi	1
Allah korusun.	Temenni	1
Allah kurtarsın.	Temenni	2
Allah rahmet eylesin.	Temenni	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	3
Allahümme inna sabirin	Sabır çekme	1
Allah'a şükür	Şükretme (Memnuniyet)	2
Allah'ın delisi!	Hakaret	1
Allah'ın izniyle/İnşallah	Temenni	2
Cehennem	Dinî terim	2
Cehennem azabı	Dinî terim (Şarkı sözü)	2
Cennet	Dinî terim	10
Eyvallah	Onaylama/Teşekkür	5
Ezan	Dinî terim	1
Günah	Dinî terim/Suç/Sözgelimi	9
Günahkâr	Dinî terim	1
Günahsız	Niteleme	2
Hakkını helal et	Helallik isteme	1
Hakkınızı helal edin/helal olsun.	Helalleşme	1
Haram	Mecaz	1
Hay Allah	Aksilik	1

Hayırdır	Anlamaya çalışma	2
Hayırlı akşamlar.	Temenni	1
İmam	Dinî terim	1
İsa Aleyhisselam	Dinî terim	1
Kader	Dinî terim	1
Kader Mahkûmu	Niteleme	1
Maşallah	Övgü	2
Melek	Mecaz	11
Mucize	Mecaz	1
Mübarek	İğneleme	1
Münafık/laşma	Dinî terim (Sözgelimi)	3
Müslüman	Niteleme	1
Nisa Suresi	Dinî terim	2
Öte dünya/taraf - Ahiret	Dinî terim	6
Rahmetli	Yad etme	1
Sadakallahül azim.	Ayet sonunda	1
Selamün aleyküm.	Selamlama	1
Selamün aleyküm/aleyküm selam.	Selamlaşma	1
Semi'allahü limen hamideh	Sözgelimi/Sinirlenme	1
Şefaat	Mecaz	1
Şirk	Dinî terim	1
Şükür ki…	Memnuniyet	1
Tövbe/estağfurullah	Sözgelimi/Tevazu/Sinirlenme	5
Valla	Vurgu	6

Tablo 36

Aile Arasında Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adet
Âmin.	Temenni	1
Allah!	Nida	4
Allah Allah	Sinirlenme/Merak/Serzeniş/Şaşırma	10
Allah aşkına	Sözgelimi/Yalvarma	5

Allah bağışlasın.	Temenni	1
Allah belanı versin.	Beddua	3
Allah iyiliğinizi vermesin.	Sözgelimi	2
Allah kahretsin.	Sinirlenme	1
Allah korusun.	Temenni	1
Allah mesut etsin.	Temenni	1
Allah rahatlık versin.	Temenni	2
Allah seni…	Sözgelimi	1
Allah seni kahretsin.	Beddua	1
Allah-u Ekber	Cenaze namazında	2
Allah'ım	Sözgelimi/Sevinç/Nida	3
Allah'ıma/kitabıma	Vurgu	2
Allah'ın emri…	Kız isteme esnasında	1
Allah'ına kurban!	Teşekkür/Sözgelimi/Övgü	4
Allah'ını seversen	Yalvarma	1
Billahi	Vurgu	2
Bismillah!	Korku	1
Çok şükür	Sözgelimi(nihayet)/Şükretme	2
Estağfurullah	Tevazu/Alttan alma	6
Eyvallah	Onaylama/Kabullenme/ Sinirlenme/Teşekkür	5
Hakkını helal et.	Özür dileme	1
Hamdolsun.	Şükretme (memnuniyet)	2
Hayırdır?	Anlamaya çalışma/Sorgulama	8
Hayırlı akşamlar.	Temenni	1
Hayırlı işler.	Temenni	3
Hayırlı olsun.	Temenni	4
Helal olsun.	Övgü	3
Helal süt emmiş	Niteleme	1
İnşallah	Temenni/Sözgelimi	8
Kader	Dinî terim/Şarkı sözü	5
Kısmet	Dinî terim/Mecaz (eş adayı)	6
Kurban keseceğim.	Adak adama	1
Maşallah	Övgü/Sözgelimi	5

Mukadderat	Dinî terim	1
Nasip	Dinî terim	1
Rahmetli	Yad etme	1
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	1
Sevap	Dinî terim	1
Şam şeytanı	Niteleme	1
Şeytanın bacağı	Mecaz (şarkı sözü)	1
Tövbe bismillah	Telaş/Sözgelimi	2
Tövbe tövbe	Sözgelimi	1
Vallahi	Vurgu/Israr	29
Vallaha mı?	Sevinç/Merak	2
Ya Allah…	Sözgelimi	1
Yaradan	Dinî terim (şarkı sözü)	1
Yazgı	Dinî terim (şarkı sözü)	4
Yemin ettim/ederim/ediyorum.	Vurgu/Dinî terim	5
Yeminle	Vurgu	1

Tablo 37

Arif v 216 Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Aleykümselam.	Selam alma (merhaba)	1
Allah!	Sevinç	1
Allah Allah	Şaşırma/Sinirlenme	10
Allah aşkına	Sinirlenme/Sözgelimi/Sorgulama	16
Allah kahretsin.	Aksilik/Beddua	2
Allah razı olsun.	Teşekkür	1
Allah'a emanet	Vedalaşma	1
Allah'ım, bir macera olmasın, ne olur ya!	Temenni	1
Allah'ıma	Vurgu	2
Allah'ın köylüsü	Hakaret	1
Aman Ya Rabbi!	Şaşırma/Korkma	4

Estağfurullah	Tevazu	1
Evelallah	Dinî terim	1
Eyvallah	Teşekkür	8
Hakkını helal et/helal olsun.	Helalleşme	1
Hay Allah'ım	Şaşırma	1
Hayrını gör.	Serzeniş	1
Hayrola	Merak	1
Helal/olsun.	Övgü	11
Helal sana	Serzeniş	2
İnşallah	Temenni	3
Kader	Dinî terim/Şarkı sözü	5
Maşallah	Övgü	2
Rahmetli	Yad etme	1
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	1
Tanrı mucizesi	Dinî terim (TV)	1
Tövbeler ettim.	Şarkı sözü.	1
Tövbeler olsun ya Rabbim ya.	Sinirlenme	1
Ümmet-i Muhammed	Nida	1
Vallahi	Vurgu/Dinî terim/Şarkı sözü	17
Vallahi mi?	Merak	2

Tablo 38

Eyyvah Eyvah 2 Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Ağzını hayra aç.	Uyarı	1
Allah	Yaratıcı	1
Allah!	Korkma/Sözgelimi	3
Allah Allah	Serzeniş/Sinirlenme/Şaşırma	15
Allah aşkına	Sinirlenme	3
Allah belanı vermesin.	Sinirlenme	2
Allah cezanı versin/vermesin.	Sözgelimi/Sinirlenme	4
Allah kahretsin.	Aksilik	3

Allah kısmet ederse…	Temenni	1
Allah mesut, bahtiyar etsin.	Temenni	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	2
Allah'ım, şu halimize bak ya…	Yakınma	1
Allah'ın cezası	Sinirlenme	1
Allah-u Ekber	Korku	1
Bereketli	Dinî terim	1
Çok şükür	Sevinme	3
Dua	Dinî terim	1
Estağfurullah	Tevazu/Alttan Alma	5
Eyvallah	Onaylama/Teşekkür	3
Günah	Dinî terim	1
Hakkını helal et.	Helallik isteme	1
Haram olsun!	Sinirlenme (helal etmeme)	2
Hayırlı günler/akşamlar.	Temenni	2
Hayırlı olsun.	Temenni	2
Hayırlısı	Temenni	2
Hayrola	Merak	1
Helal olsun.	Övgü	1
İnşallah	Temenni	6
Kısmet	Dinî terim	2
Kıyamet	Şarkı sözü	1
Maşallah	Övgü	6
Mucize	Mecaz	1
Selamünaleyküm.	Selamlama	2
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	1
Şeytan	Dinî terim	1
Vallahi	Vurgu/Sözgelimi	26
Yaratılmış	Şarkı sözü	5
Yemin ediyorum.	Vurgu	1

Tablo 39

Eltilerin Savaşı Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Aleykümselam	Açıklama	1
Allah	Yaratıcı	2
Allah Allah	Merak/Şaşırma/Sinirlenme/Sözgelimi	11
Allah aşkına	Sözgelimi/Israr	8
Allah bağışlasın.	Temenni	2
Allah be	Sevinç	3
Allah kahretmesin ya.	Korkma	1
Allah korusun.	Temenni	3
Allah'ım	Sözgelimi/Sevinç/Telaş/Dua/Sinirlenme	7
Allah'ım ya Rabbim ya.	Sözgelimi	1
Allah'ını seviyorsan	Israr	1
Bereket	Dinî terim	5
Bismillahirrahmannirrahim	Korkma/Şaşırma	2
Çok şükür	Şükretme	2
Estağfurullah	Tevazu	1
Euzubillahimineşşeytanirracim	Korkma	1
Eyvallah	Teşekkür	1
Günah	Dinî terim/Acıma	2
Hay Allah/ım	Sözgelimi/Üzülme	4
Hayırdır	Merak/Temenni	6
Hayırlı işler.	Temenni	1
Hayırlı olsun.	Temenni	3
Helal olsun.	Övgü	2
Huşu	Mecaz	1
İnşallah	Temenni	9
Maşallah	Övgü	14
Selamünaleyküm.	Selamlama/Açıklama	3
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	2
Şeytan	Kötüleme	1
Tövbe tövbe	Sözgelimi	1
Vallahi	Vurgu	21
Yaradan	Dinî terim	1
Yemin ediyorum.	Vurgu	1

Tablo 40

Bizim İçin Şampiyon Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	2
Allah iyi insanlarla karşılaştırsın.	Temenni	1
Allah kolaylık versin.	Temenni	1
Allah'a emanet	Vedalaşma	2
Allah'ın izniyle/İnşallah	Temenni	6
Âmin	Dinî terim	2
Eyvallah	Onaylama/Teşekkür	6
Kısmet	Dinî terim	1
Maşallah	Övgü	2
Rahmetli	Yad etme	1
Selamünaleyküm/Aleykümselam.	Selamlaşma	2
Şeytanlığa gelince kafa zehir gibi.	Niteleme	1
Tanrı misafiri	Niteleme	1
Tövbe et!	Uyarı	1
Valla	Vurgu	6

Tablo 41

Nefes: Vatan Sağolsun Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	1
Allah Allah	Şaşırma	1
Allah aşkına	Sözgelimi	1
Allah göstermesin.	Temenni	1
Allah için	Vurgu	1
Allah katı	Dinî terim	1
Allah korusun.	Temenni	3
Allah rızası için	Vurgu	3

Allah yardımcınız olsun.	Temenni	1
Allah'ın kelamı	Dinî terim	1
Allah'ım ya Rabbim.	Sözgelimi	1
Allah-u Ekber	Namaz tekbiri	1
Azrail	Mecaz	1
Bismillah de	Tavsiye	
Dua	Dinî terim	2
Ezan	Dinî terim	2
Günah	Dinî terim/Mecaz	3
Günahsız	Niteleme	1
Hayırlısıysa	Temenni	1
Kader	Dinî terim	3
Kısmet	Dinî terim	1
Kurban Bayramı	Dinî terim (TV)	1
Maşallah	Övgü	1
Öteki taraf	Ahiret	1
Peygamber	Dinî terim	1
Sevap	Dinî terim	2
Tövbe estağfurullah	Şaşırma/Sözgelimi	1
Vallahi	Vurgu	3
(Yasin suresi ayetleri)	Öğrenme/İbadet niyetiyle	1
Yemin	Mecaz	2
Yemin ediyorum.	Vurgu	1

Tablo 42

Hababam Sınıfı Askerde Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	1
Allah	Nida (Sevinç-Korku-Sözgelimi)	15
Allah Allah!	Sinirlenme/Sözgelimi/Şaşırma	7
Allah aşkına	Telaş/Sözgelimi	2
Allah, büyüksün yarabbi.	Korku	1

Allah kavuştursun.	Temenni	1
Allah kimsenin aklını almasın.	Temenni	1
Allah kolaylık versin.	Temenni	1
Allah ne verdiyse!	Sınır belirleme	1
Allah rahatlık versin.	Temenni	1
Allah razı olsun.	Teşekkür (alay)	1
Allah'ım…	Sözgelimi/Sinirlenme	7
Allah'ım nedir bu başımıza gelenler…	Yakınma	1
Allah'ım şükürler olsun.	Şükretme (memnuniyet)	1
Allah'ını seversen/allasen	Israr/Sözgelimi	8
Allah'tan bulasın.	Şarkı sözü	3
Aman Allahım!	Telaş/Şaşırma	4
Aman ya Rabbi	Tedirginlik	1
Âmin	Sözgelimi	1
Bereket versin.	Temenni	2
Çok şükür	Şükretme (memnuniyet)	1
Dua edin.	Gözdağı verme.	2
Estağfurullah	Sözgelimi/Alttan alma/Tevazu	5
Eyvallah	Vedalaşma/Ortamdan ayrılma	4
Gaip	Mecaz	1
Hakkını helal et.	Helallik isteme	3
Hamdolsun.	Sözgelimi	1
Haram, zıkkım olsun.	Sinirlenme	1
Hay Allah.	Aksilik/Sözgelimi	4
Hayırdır	Merak/Sorgulama	2
Hayırlı	Dinî terim	1
Hayırlı olsun.	Temenni	2
Hayırlı teskereler.	Temenni	3
Hayırsız	Niteleme	1
Helal olsun.	Helallik verme	4
Helal olsun.	Serzeniş	1
İnşallah	Temenni	9
Nasip	Dinî terim	1

Maşallah	Övgü	1
Selamünaleyküm.	Selamlama	2
Tövbe estağfurullah	Sinirlenme	1
Vallahi/billahi	Vurgu	25
Vallaha mı?	Merak	1
Yemin ettim/ediyorum.	Vurgu	3
Yemin et!	Sözgelimi	1

Tablo 43

Yol Arkadaşım 2 Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Nida (korku)	1
Allah Allah	Sinirlenme/Sözgelimi	3
Allah aşkına	Sözgelimi	4
Allah belasını versin artık.	Sözgelimi/Sinirlenme	1
Allah bildiği gibi yapsın.	Sinirlenme	2
Allah işinizi rast getirsin.	Temenni	1
Allah rahmet eylesin.	Temenni	1
Allah'ını seversen	Sözgelimi/Sinirlenme	1
Âmin	Dinî terim	4
Beddua	Dinî terim	1
Dua	Dinî terim	1
Ecel	Dinî terim	1
Hakkını helal et.	Helallik isteme	1
Haram	Şarkı sözü	1
Hay Allah	Aksilik	1
Hayır	Dinî terim	1
Hayırdır	Merak	4
Helal	Övgü	4
İnşallah	Şarkı sözü/Temenni	9
Kader	Dinî terim/Şarkı sözü	2
Maşallah	Övgü	2

Rahmetli	Yad etme	1
Şeytan	Şarkı sözü	3
Tövbe tövbe	Sözgelimi	1
Valla	Vurgu	13
Yaradan	Şarkı sözü	8
Yeminle	Vurgu	1

Tablo 44

Av Mevsimi Filminde Yer Alan Dinî Referanslı İfadeler

Kullanılan İfadeler	Kullanılış Biçimi	Adedi
Allah	Yaratıcı	4
Allah Allah	Sinirlenme	1
Allah aşkına	Israr	3
Allah belanı/zı versin.	Beddua	2
Allah ne verdiyse	Sözgelimi	1
Allah razı olsun.	Teşekkür	4
Allah rızası için	Israr	1
Allah sabır versin.	Temenni	1
Allah şifa versin.	Temenni	1
Allah'a ısmarladık.	Vedalaşma	1
Allah'ıma kitabıma	Vurgu	1
Allah'ım biz ne yaptık…	Pişmanlık	1
Allah'ın çömezi	Niteleme	1
Aman Allah'ım	Korku/Şaşırma	2
Dua	Dinî terim	1
Dua et	Gözdağı verme	2
Dua edin/edelim.	Sözgelimi (temenni)	3
Estağfurullah	Sözgelimi/Alttan alma/Tevazu	4
Evelallah	Dinî terim	1
Eyvallah	Teşekkür/Sözgelimi	3
Hayır	Şarkı sözü	3
Hayır duası	Dinî terim	1

Hayrola	Merak	1
Hayırdır	Merak	2
Helal olsun.	Övgü	5
Kaderine terk etmeyen…	Kalıp ifade	1
Maşallah	Sözgelimi	2
Mekânı cennet olsun.	Temenni	1
Rahmetli/k	Yad etme	2
Şehadet getir!	Tehdit	3
Valla	Vurgu	8
Yemin ederim/ediyor/um.	Dinî terim	4
Yeminle	Vurgu	1



ÖZET

Bu araştırma Türk sinemasında yer alan filmlerdeki gündelik yaşam düzeyinde dinî yaşantının görünürlüğünü ve dinî prensiplere riayet düzeyini incelemektedir. Araştırmada nitel araştırma yöntemi ve toplumbilimsel analiz tekniği kullanılmıştır. Araştırmanın örneklemini 2000 yılından sonra gösterime giren farklı türlerde ve yüksek izlenme oranına sahip 20 film oluşturmaktadır. Kitlesel etki seviyesi göz önünde bulundurularak ve normalleştirilmiş yaşam biçimlerini aktarması bağlamında en fazla izlenen filmler tercih edilmiştir. Araştırmanın sonucunda filmlerde dinin, dinî emirlerin ve dinî yaşantının genellikle dikkate alınmadığı, gündelik pratiklerin seküler ilgilerle düzenlendiği, dindar karakterlerin çoğunlukla mizah malzemesi olarak kullanıldığı ve pasif gösterildiği, dinîn genel prensipleri ve ahlaki ilkeleri ile örtüşen mesajlar içeren filmler bulunmakla birlikte bu mesajların dinî referansla ve dinsel bağlamlarla ele alınmadığı bulgularına ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Din, Din Sosyolojisi, Dinî Yaşantı, Sinema.

ABSTRACT

This research examines the visibility of religious life at the level of everyday life in films in Turkish cinema and the level of compliance with religious principles. Qualitative research method and sociological analysis technique were used in the research. The sample of the research consists of 20 films of different genres and with a high viewing rate that were released after 2000. Considering the level of mass influence and in the context of transferring normalized lifestyles, the most watched films were preferred. As a result of the research, in the movies, religion, religious orders and religious life of the often ignored, laid out with attention to everyday practices of the secular, mostly of a religious character and used as a material of humor passive shown, the general principles of religion and moral principles that align with messages that contain movies, although there are references to the religious and religious context of these messages dealt with is not the findings were reached.

Keywords: Religion, Sociology of Religion, Religious Life, Cinema.